



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA**

**FACULTAD DE MÚSICA
Musas creadoras. Las nuevas intérpretes binnizá**

T E S I S
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)**

P R E S E N T A:
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. REYNA CARRETERO RANGEL
Facultad de Música

Ciudad de México,
enero 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	2-19
Capítulo I. Del istmo y sus mujeres	
Musas fascinadoras de viajeros. Las representaciones. de las mujeres istmeñas a través de los siglos.	20-38
Las mujeres zapotecas en la vida comunitaria.	38-46
Capítulo II.	
El surgimiento de las nuevas intérpretes Binnizá y su contexto	47-81
Capítulo III	
Las prácticas musicales de las nuevas intérpretes.	82-131
Capítulo IV.	
La producción y circulación en las nuevas intérpretes.	132-149
Zapateado final. Últimas consideraciones.	150-159
Anexo I. Dotaciones instrumentales y Géneros musicales.	160-173
Anexo II. La Sandunga.	174-176
Bibliografía.	177-189
Discografía.	189-193

Introducción

Desde hace más de cuarenta años, asistimos a una constante incorporación de las mujeres en la interpretación y creación de la “música tradicional mexicana”. Siendo en estas últimas décadas cuando su presencia se ha hecho más visible. Mujeres que tocan jaranas en el *son jarocho*, que son instrumentistas en los grupos de huapango, mujeres que componen *pirekúas purépechas* o *décimas*.

En el caso particular de Oaxaca, en los últimos años se ha conformado lo que podemos denominar un movimiento musical de mujeres que interpretan principalmente música oaxaqueña, fusionándola con ritmos y géneros procedentes de otras latitudes, buscando lo que posteriormente entenderemos como una “sonoridad global”. Lila Downs, Susana Harp, Alejandra Robles y Georgina Meneses son algunas de las intérpretes a quienes los medios de comunicación han denominado las divas o reinas oaxaqueñas. Tanto la música istmeña zapoteca como ciertas características de las zapotecas istmeñas están presentes en el repertorio y en la imagen escénica de estas cantantes, ya que como bien apunta Ishtar Cardona, durante largo tiempo “lo zapoteco ha conquistado el imaginario de lo oaxaqueño”.¹

En contraparte, también puede observarse una progresiva y reciente adscripción de las mujeres zapotecas istmeñas (*binnizá*)² al campo público de la música. Es por ello que, con la presente investigación, *Musas creadoras. Las nuevas intérpretes binnizá*, me propongo hacer un estudio etnomusicológico que permita dar cuenta de diferentes aspectos del quehacer musical de estas mujeres. ¿Cómo en el contexto de la globalización las prácticas musicales de las

¹Entrevista con Ishtar Cardona, 7 de junio de 2013. Soporte en notas de campo.

²Reconozco la importancia de nombrar a las nuevas intérpretes por su propia auto denominación, sin embargo, a lo largo del texto hablaré indistintamente también de los zapotecas o istmeños al ser estos términos los más extendidos en la literatura sobre el tema.

nuevas intérpretes *binnizá* reconfiguran el sistema musical istmeño? Será la pregunta eje que guiará este trabajo.

Para los fines de esta tesis me he centrado en el quehacer musical de las mujeres *binnizá* que actualmente son las principales representantes de la música istmeña: Martha Toledo, Natalia Cruz Mary Medina. Lo cual me permitió dar un seguimiento muy cercano a su trabajo, comparar semejanzas y diferencias y establecer un conjunto de características que también presentan el resto de las intérpretes *binnizá* de quienes se habla tangencialmente. Caracterizar las prácticas musicales de las nuevas intérpretes *binnizá* es uno de los objetivos específicos de esta investigación.

Parto de la hipótesis de que las nuevas intérpretes *binnizá* han reconfigurado en pocos años el sistema musical istmeño al estar en un continuo diálogo contrapuntístico entre el adentro y el afuera, es decir, entre los elementos tradicionales de su música y los que proceden del exterior, pero que ellas se encargan de zapotekizar, tanto en la creación de nueva música como en la recreación de la ya existente, siendo esto muy bien aceptado por la comunidad zapoteca istmeña.

El nombre *Musas creadoras. Las nuevas intérpretes binnizá* alude a las musas como fuentes de inspiración, tal como lo han sido las mujeres del Istmo para extranjeros y para sus propios coterráneos quienes les han dedicado gran parte del repertorio musical istmeño, pero también este nombre quiere hacer referencia al propio poder creador de las musas, es decir el paso de ser sujeto pasivo como lo eran antes las mujeres en el campo público de la música a ser sujetos activos, creadores.

Tal como pude comprobarlo en mi tesis de licenciatura en sociología, *Música y canciones istmeñas como sentido ajeno*,³ la música istmeña juega un papel sumamente importante en las comunidades zapotecas, al ser parte esencial de la identidad individual y colectiva de sus habitantes, hombres y mujeres. No obstante, durante muchas décadas esta música fue hecha de manera pública casi exclusivamente por hombres, en una región de nuestro país reconocida por la participación y prestigio social de sus mujeres, por lo cual también se reflexionará sobre los elementos que favorecieron el surgimiento de las cantantes binnizá.

Para abordar este tema fue necesario hacer una revisión del estado del arte del mismo, encontrando que paradójicamente, pese a la gran diversidad musical existente en la región zapoteca del Istmo de Tehuantepec, son pocas las referencias bibliográficas y hemerográficas que se encuentran al respecto.

En 1902, el antropólogo estadounidense Fredrick Starr publica en su libro *Notes upon the Ethnography of Southern Mexico*. Part. II, 16 canciones zapotecas que le fueron proporcionadas por el profesor Arcadio G. Molina, originario de San Blas Atempa.⁴ De estas canciones se presenta su transcripción musical, así como la letra en español, la traducción al zapoteco de Tehuantepec realizada por Molina y la versión en inglés hecha por Starr.⁵

El escritor istmeño Andrés Henestrosa, en 1935 expresa para el periódico NEZA⁶ su opinión sobre la música zapoteca, discutiendo sobre el origen andaluz de la misma y sobre la inexistencia de la música prehispánica. Hacia 1939, Elisa

³ Ver, Flores, Alejandra, *Música y canciones istmeñas como sentido ajeno*, México, UNAM, 2008.

⁴ Población istmeña muy cercana a Santo Domingo Tehuantepec.

⁵ Ver, Starr, Fredrick, *Notes upon the Ethnography of Southern Mexico*. Part. II, Davenport, Iowa, Putrman Memorial Fund Publication, 1902, pp. 24-62.

⁶ Órgano de difusión de la Sociedad Nueva de Estudiantes Juchitecos que después se convertiría en la revista NEZA. Durante varios años fue un importante instrumento de propagación de la cultura zapoteca istmeña.

Osorio Bolio de Saldívar, describe en la misma Revista NEZA⁷ la dotación instrumental de *Pito o Gueere, Caja o nisiaaba* (Tambor) y *Bigú* (Concha de Tortuga), a la cual los zapotecos le atribuyen un origen prehispánico.⁸ En su libro, *Mexico South* (1946), Miguel Covarrubias dibuja precisamente esta dotación instrumental. Ese mismo año en la Revista Musical Mexicana, el juchiteco Gilberto Orozco escribe “Tradiciones y Leyendas del Istmo”, texto donde aborda las características de los sones istmeños y presenta algunos datos específicos sobre la *Sandunga* y la *Petenera*.⁹

Quince años después, en 1961 se publica *El Folklore Musical del Istmo de Tehuantepec*,¹⁰ libro en el que el médico Alberto Cajigas describe los usos de la música istmeña en las festividades de la región. Las características musicales del *son istmeño* fueron definidas también sucintamente en los textos de Jas Reuter (1980), Thomas Stanford (1984) y Yolanda Moreno Rivas (1989).

En 1984, el Instituto Nacional de Antropología e Historia edita el fonograma *Stidza riunda guendanabani ne guenda guti sti binni zaa. Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño*. En el folleto que acompaña al mismo, Violeta Torres Medina expone lo referente a las dotaciones instrumentales istmeñas y a las características del repertorio grabado. Los dos primeros temas de este material fueron interpretados por mujeres, se trata de canciones de cuna, asociadas al espacio privado como lo veremos en el desarrollo de la tesis.

En el *Cancionero de compositores istmeños* (1998), Carlos Rodríguez Toledo compila un conjunto de partituras de compositores de diferentes regiones

7 En varios de sus números Francisco Domínguez, Raúl G. Guerrero, Jeremías y Gabriel López Chiñas escriben sobre la música istmeña, especialmente sobre los *sones istmeños*.

8 Ver anexo sobre dotaciones instrumentales.

9 Orozco, Gilberto “Tradiciones y Leyendas del Istmo de Tehuantepec”, en *Revista Musical Mexicana*, México, 1946.

10 Cajigas, Alberto, *El Folklore Musical del Istmo de Tehuantepec*, México, Imprenta Manuel León Sánchez, 1961.

del Istmo oaxaqueño, incluyendo la biografía de los mismos. No hay referencia a ninguna mujer.

Marinella Miano habla brevemente en su tesis doctoral (1999)¹¹ sobre la mujer zapoteca como tema recurrente de los compositores istmeños, quienes a través de sus letras le rinden un homenaje.

En 2007, César Rojas edita *Sandunga. Música sublime, Símbolo de Unión*,¹² texto en el que hace un brevísimo recuento de la historia musical del istmo para después centrarse en diversos aspectos referentes al son *La Sandunga*, las velas, el traje regional, la celebración de su centenario, su significado como himno del Istmo de Tehuantepec y el reconocimiento de la mujer tehuana como símbolo de inspiración de las diferentes coplas de este son.

En el mismo año, el cronista tehuano Mario Mecott presenta el texto *Maderas del Istmo*,¹³ gracias al cual podemos conocer un poco sobre la historia de las bandas de aliento istmeñas y sobre todo saber acerca de la historia de la marimba en la región. En este libro se menciona la gran participación que tienen las mujeres como alumnas en el proyecto “El rincón de la marimba”.

En su ensayo “La música del Istmo de Tehuantepec” (2010),¹⁴ Rubén Luengas describe sumariamente un panorama de la música istmeña. Afirmando que las mujeres tehuanas se han distinguido por su “activa participación en la música”. Difiero del planteamiento de Luengas, ya que salvo aislados casos como el de María Luisa Leyto y Elsa Cabrera (citadas por el autor), la música en su aspecto público estuvo a cargo de los hombres, tal como lo reconocen los

¹¹ Miano, Marinella. *Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*. Tesis de Doctorado en Antropología Social, México, ENAH, 1999.

¹² Rojas, César, *Sandunga. Música sublime, Símbolo de Unión*, México, INBA, 2007.

¹³ Mecott, Mario, *Maderas del Istmo*, México, Fondo regional para la cultura y las artes, 2007.

¹⁴ Luengas, Rubén, “La música del Istmo de Tehuantepec” en, Varios, *¡Mucho Gusto! Guía gastronómica y Tutismo Cultural del Istmo de Tehuantepec*, Oaxaca, Secretaría de Cultura, 2010.

entrevistados en el trabajo de campo. Es decir, es un hecho muy reciente el que las mujeres participen activamente en la música. Quizá Luengas tenga esta percepción ya que hacia el 2010 efectivamente ya podemos hablar de un movimiento de cantantes *binnizá*, pero ello no siempre ha sido así.

Como podemos ver, lo que hay son partituras, breves historiografías, datos sobre la música istmeña y menciones tangenciales sobre la actividad de la mujer en esta música. Es frente a la ausencia de estudios que aborden el tema que se plantea la pertinencia de esta investigación.

Al ser la Etnomusicología una ciencia interdisciplinaria que estudia la música en la cultura (Merriam, 1946) se presenta como el marco idóneo para abordar este tema. La naturaleza de esta ciencia me ha llevado a recurrir a lo largo de la presente investigación a los planteamientos de autores procedentes de la sociología, la historia, la antropología, los estudios de género y la historiografía principalmente.

En el campo estrictamente etnomusicológico, lo expuesto por Ana María Ochoa en su texto *Músicas locales en tiempos de globalización*,¹⁵ ha sido fundamental para poder entender y afrontar la complejidad del tema, ya que la música istmeña interpretada por las nuevas cantantes *binnizá* es una música local que toma elementos de lo global y que a través de estas mujeres es difundida internacionalmente. Asimismo, se ha retomado el concepto de sistema musical desarrollado por Gonzalo Camacho¹⁶ para abarcar a la música istmeña precisamente como un sistema comunicativo conectado con otras dimensiones sociales con las que las interactúan las nuevas intérpretes.

¹⁵ Ochoa, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Colombia, Grupo Editorial Norma, 2003.

¹⁶ Ver, Camacho, Gonzalo, "La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca", en, Pérez Castro, Ana Bella, (coord.), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad. Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, Veracruz, México, Consejo veracruzano de arte popular, 2007.

Al ser las cantantes binnizá, mujeres herederas de una larga historia de representaciones por parte de viajeros, científicos, literatos, pintores, cineastas, músicos, fotógrafos/as y antropólogos/as, fue necesario conocer estas múltiples representaciones para entender los estereotipos que se han construido sobre estas mujeres y el cómo las intérpretes binnizá se comprenden a sí mismas. ¿Cuál es la imagen que han construido ellas mismas? ¿Cómo son vistas por su comunidad? ¿Qué elementos de este imaginario en torno a ellas muestran en sus presentaciones públicas? son interrogantes que han podido ser resueltas gracias a los planteamientos antropológicos de Margarita Dalton y Marinella Miano, así como a los textos de Susan Green, Howard Campbell¹⁷ y Luis Lozano.¹⁸

La teoría sociológica posibilitó la comprensión del complejo fenómeno de la globalización, contexto en el surgimiento de estas cantantes. Los conceptos retomados proceden principalmente de Zygmunt Bauman, Ulrich Beck, Octavio Ianni y Manuel Castells. Por otro lado, la construcción hecha por George Yúdice sobre la experiencia musical y las nuevas tecnologías resultó central, ya que como veremos posteriormente, las nuevas cantantes binnizá utilizan principalmente el Ciberespacio para difundir su música. Gracias también a la sociología y en especial a los planteamientos de Ishtar Cardona, las nuevas intérpretes son entendidas como actores culturales, ya que ellas crean y recrean conscientemente su cultura a través de la música.

Finalmente, en esta tesis no podían quedar fuera los estudios de género, máxime al tratarse de mujeres istmeñas cuyo prestigio social ha dado lugar a que varios investigadores e investigadoras nacionales y extranjeros planteen la existencia de un matriarcado en la región. Las relaciones de género, entendidas como las concepciones sociales de lo masculino y lo femenino, también se ven

¹⁷ Howard y Green, Susan, "Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época IV, N.º 9, Colima, junio, 1999.

¹⁸ Lozano, Luis (coordinador), *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, México, MUNAL, 1992.

expresadas en la música. La manera en que mujeres y hombres se imaginan, se manifiesta en muchos textos musicales, así como en los usos y funciones de este arte. El canto y las composiciones de las intérpretes binnizá pueden leerse desde esta perspectiva. Angela McRobbie (1980), Marcia Citron (1993) y Lucy Green (1997) desde la musicología de género ayudaron para comparar las dificultades en la incorporación de las nuevas intérpretes binnizá con las de otras mujeres en distintos campos de la música.

Nuevamente, Marinella Miano y Águeda Gómez (2006) desde la antropología de género contribuyeron con sus estudios a desmitificar la idea del matriarcado y entender el complejo conjunto de relaciones de género existentes en el Istmo.

En cuanto a la metodología, este trabajo sobre todo se aborda de forma cualitativa,¹⁹ recurriendo a la interpretación tanto de diversos documentos como a los datos del trabajo de campo. Para poder abarcar el tema de investigación de forma más extensa, se realizaron diversas entrevistas, entrevistas a profundidad con las nuevas intérpretes, cuestionarios semiestructurados aplicados a diversos compositores istmeños y a población de distintas comunidades zapotecas istmeñas como Juchitán, Santo Domingo Tehuantepec, Salina Cruz, Ixtaltepec, Santa María Xadanni y San Blas Atempa, así como observación participante en distintas ocasiones performativas de estas cantantes. Igualmente, se ha reflexionado a partir del análisis cultural simbólico sobre distintos contenidos de internet relacionados con las nuevas intérpretes: sitios como youtube, facebook, además de páginas web donde se comparte y comenta su trabajo.

¹⁹ Entiendo la metodología cualitativa en los términos de Baylina, quien plantea que “La metodología cualitativa puede considerarse como una teoría de análisis que se basa en la investigación que produce datos descriptivos para proceder con su interpretación: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable”, ver, Baylina, M, “Metodología cualitativa y estudios de geografía y género”, en *Documents d’ Anàlisi Geogràfica*, 30, Barcelona, 1997, p.125.

Tanto las entrevistas como los cuestionarios son fuentes primarias de esta investigación, así como las grabaciones discográficas de las nuevas intérpretes y sus videos. He querido a lo largo de esta tesis dar la voz a las musas que lo inspiraron: Martha Toledo, Natalia Cruz y Mary Medina, quienes generosamente compartieron conmigo su trabajo, permitiéndome entrar no sólo a los escenarios sino también a su cotidianidad, es decir, pude conocer a las personas más allá de las cantantes, hecho que ha enriquecido mucho esta investigación. Sus experiencias se entretajan con otras observaciones, datos, conceptos y con mi propio análisis. Me parece muy importante esta forma de ver y ejercer la etnomusicología, al establecer una relación cercana con las personas involucradas en la investigación y no tratarlas (en aras de la “objetividad”) como “informantes” desde una perspectiva meramente utilitaria.

Por otra parte, las fuentes secundarias se conforman por la bibliografía y hemerografía de carácter general, las partituras, los cancioneros, los libros y artículos de revistas escritos por zapotecos; al igual que las pinturas, escritos, fotografías, libros de viaje, documentales y textos literarios de personas ajenas al Istmo que representan a las mujeres zapotecas desde una mirada externa.

La interpretación de los datos obtenidos en el trabajo de campo, junto con la información recabada en mi búsqueda bibliográfica, me llevaron a la organización de los contenidos que presento a continuación.

El trabajo se divide en cuatro capítulos, más anexos. El **capítulo I** “Del Istmo y sus mujeres” se subdivide a su vez en dos secciones. En “Musas fascinadoras de viajeros. Las representaciones de las mujeres binnizá a través de los siglos” se hace un recuento de las diferentes representaciones que exploradores, fotógrafos/as antropólogos/as, cronistas, religiosos, pintores/as y

cineastas han hecho desde la época colonial hasta nuestros días.²⁰ En el apartado “Las mujeres binnizá en la vida comunitaria” expongo importante papel que actualmente tienen las mujeres zapotecas en sus comunidades, no sólo a nivel económico, también a nivel social y cultural, al encargarse de la educación de los hijos, la conservación y transmisión de las tradiciones istmeñas y de la organización del sistema festivo. Igualmente, se hace una mención especial sobre la estrecha relación entre las zapotecas y su vestimenta. El Capítulo I en su conjunto permitirá al lector conocer los estereotipos que se han construido sobre las mujeres zapotecas, las características que su comunidad les atribuye, así como el rol que éstas juegan. Lo anterior posibilitará entender las formas que toman las prácticas musicales de las intérpretes binnizá y su presentación escénica.

En el **capítulo II** “El surgimiento de las nuevas intérpretes binnizá y su contexto” se presentan los elementos exógenos y endógenos que contribuyeron al surgimiento de las nuevas intérpretes. En el apartado “Las Huada huinni. Susana Harp y Lila Downs. La world music y la globalización” se plantea que el éxito obtenido por estas cantantes oaxaqueñas (pero no istmeñas) con sus producciones discográficas favoreció el surgimiento de las nuevas intérpretes, al abrir un espacio tanto en la comunidad como en otras latitudes para que la música istmeña fuera escuchada en voz de mujer y presentada con otra fórmula. Se reflexiona también sobre la relación de la world music con la música de Harp y Downs. La globalización es el contexto dentro del cual se desarrolla tanto la música de las cantantes mencionadas como de las nuevas intérpretes, por ello también se explican cuestiones teóricas sobre este fenómeno.

²⁰ Para la elaboración de este capítulo fue necesaria una amplia búsqueda bibliográfica y hemerográfica y electrónica.

En “*Xquenda y La Sandunga. La música istmeña trastocada*”, se profundiza sobre las características musicales de las primeras producciones discográficas de Harp y Downs y se analizan los elementos de la cultura zapoteca istmeña que estas intérpretes se apropiaron para lograr una mejor comercialización tanto de sus fonogramas como de sus presentaciones públicas.

“La comunidad zapoteca, entre la legitimización y el cuestionamiento” es la respuesta a la interrogante sobre la reacción de la comunidad zapoteca istmeña frente a la propuesta musical de Downs y Harp. Finalmente, la última sección de este capítulo titulada ¿Cantar era cosa de hombres?, se dedica a entender los factores internos que conllevaron al tardío surgimiento de estas intérpretes.

“Las prácticas musicales de las nuevas intérpretes” constituye el **capítulo III** de la presente tesis, en éste se abordan las dotaciones instrumentales, los géneros musicales y las ocasiones performativas de las nuevas intérpretes binnizá, así como la preservación que hacen del zapoteco (*didxazá*) a través de su canto y la temática de su repertorio. Este capítulo es el más extenso de la tesis y fue construido gracias a la cercana colaboración con Martha Toledo, Natalia Cruz Mar y Medina, quienes amablemente me facilitaron toda la información requerida: letras, traducciones, partituras, escritos personales, notas de prensa, fotografías y grabaciones, aun tratándose de material inédito, a ellas todo mi agradecimiento y reconocimiento.

El cuarto y último capítulo “La producción y circulación de la música de las nuevas intérpretes”, como su nombre lo indica, reflexiona sobre las formas en que las intérpretes binnizá producen sus materiales discográficos y los hacen circular principalmente mediante internet. En “Sembrando el camino. Musas creadoras” planteo que las nuevas intérpretes se han constituido como ejemplo y referente de otras intérpretes binnizá que han surgido en los últimos tres años.

Es así como a través de estos cuatro capítulos pretendo responder a la pregunta eje planteada en un principio y validar mis hipótesis. Antes de adentrarnos en el contenido de los capítulos es necesario presentar cuestiones sociales e históricas del Istmo de Tehuantepec, además de su ubicación geográfica y los grupos étnicos de la zona donde habitan las nuevas intérpretes binnizá, conocer el contexto espacial donde transcurre su vida.

Ubicación geográfica e historia del Istmo de Tehuantepec^{C21}

El Istmo de Tehuantepec es la parte más estrecha de la República Mexicana, una franja de tierra con litoral en el Golfo de México por el norte y con litoral en el Océano Pacífico por el sur. Este corredor transísmico es parte de dos estados del país, correspondiendo el norte a Veracruz y el sur a Oaxaca.²²

El presente trabajo se situará en la parte oaxaqueña del Istmo de Tehuantepec, la cual limita al norte con el distrito de Zacatepec-Mixe y el estado de Veracruz, al sur con el océano Pacífico, al este con el estado de Chiapas y al oeste con la Sierra Juárez y con las regiones de la Cañada. Su extensión aproximada es de 20,676 kilómetros cuadrados,²³ lo que representa el 21% del total del territorio del estado de Oaxaca.²⁴ Cuenta con dos distritos: *Juchitán* y

²¹ La información aquí presentada proviene en gran medida de la revisión bibliográfica que sobre el Istmo oaxaqueño realicé en mi tesis de licenciatura en sociología, ver, Flores, Alejandra, *Música y canciones istmeñas como sentido ajeno*, tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM-FCPyS, 2008, p.76-81.

²² Tamayo, Jorge, *Geografía de Oaxaca*, México, Editorial El Nacional, 1981, Pp. 10-20. Citado en, Reyna, Leticia (coord.), *Economía contra Sociedad. El Istmo de Tehuantepec*, México, Nueva Imagen, 1994, p. 335.

²³ Dalton, Margarita, *Mujeres: Género e identidad en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca*, México, CIESAS, 2010, p.69.

²⁴ Reyna, Leticia, *Op. Cit.*, p.336.

Tehuantepec, los cuales engloban 41 municipios, 22 correspondientes a Juchitán y 19 a Tehuantepec.²⁵

La investigación sobre “Musas fascinadoras: las nuevas intérpretes binnizá” expuesta en esta tesis, se basa primordialmente en la información proveniente de las ciudades de Juchitán de Zaragoza y Santo Domingo Tehuantepec —cabeceras de los distritos antes mencionados—, por ser en estas ciudades donde existe una mayor concentración cultural. No obstante, también se investigó en las comunidades de Asunción Ixtaltepec, San Blas Atempa, Salina Cruz, Ixtepec y Santa María Xadani.

Por lo que se refiere a los recursos naturales, debe decirse que “la región del Istmo ha sido codiciada por la riqueza de suelo, aguas, bosques y selva tropical”.²⁶ Siendo el territorio con mayor diversidad biológica del país.²⁷

Grupos étnicos:

Históricamente, la región del Istmo de Tehuantepec ha tenido una conformación multicultural, en este lugar han convivido —en relación de tensión— varios grupos étnicos bien diferenciados lingüística y culturalmente bajo la hegemonía de los zapotecos. Por lo menos desde hace cinco siglos en esta región coexisten 5 etnias: *zapotecos*, *chontales*, *mixes*, *zoques* y *huaves*. En la montaña, al noreste del istmo oaxaqueño vive un reducido grupo de zoques, los cuales ligan su economía y cultura al bosque de los Chimalapas, en esta misma franja de la Sierra Atravesada, pero hacia el oeste viven los mixes, cuya economía se basa principalmente en el café; en el litoral habitan los huaves o *ikoods* y los chontales con una economía marítima, mientras que los zapotecos están

²⁵ Miano, Marinella. *Hombre, Mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, Tesis de Doctorado en Antropología Social, México, ENAH, 1999, pp. 18-19.

²⁶ Dalton, Margarita, Op. Cit., p. 92.

²⁷ *Ibid.*, p. 73.

asentados en toda la zona centro o planicie, quienes basan su economía en la agricultura, ganadería, pesca y el comercio de bienes y servicios.²⁸

Este trabajo se centrará en el grupo zapoteco, el cual domina cultural y económicamente a los grupos étnicos arriba citados.²⁹ La hegemonía de los zapotecos frente a los distintos grupos de la zona ha sido tal, que las relaciones interétnicas se han caracterizado por procesos de *zapotequización*,³⁰ los cuales se ven reflejados en rituales, fiestas, vestimenta y comida que los otros grupos han adoptado de ellos.

Los zapotecos istmeños pertenecen a la macroetnia zapoteca,³¹ la cual es la tercera más numerosa del país³² y la más extendida en Oaxaca, donde constituyen el 34.7% de su población. Desde su pasado mesoamericano y hasta la actualidad los zapotecos se llaman a sí mismos “*Binnizá*” o “gente de las nubes”.

Para comprender mejor el desarrollo que han tenido los zapotecos, enseguida hablaré brevemente de su historia y de la conformación territorial del Istmo oaxaqueño. Los primeros zapotecos que ocuparon los valles centrales de Oaxaca se remontan al año 10,000 a.C (grupos de cazadores-recolectores). Hacia el año 1,500 a. C se volvieron sedentarios, siendo Teotitlán del Valle su primera ciudad.

²⁸ Ver, Reyna, Leticia (coord.), *Op. Cit.*, pp. 335-336.

²⁹ Para profundizar sobre este tema puede verse, Coronado, Marcela, *Procesos de etnicidad de los zapotecos del Istmo de Tehuantepec. Una relación entre la resistencia y la dominación*, Tesis de doctorado en Antropología, México, ENAH, 2004.

³⁰ Término que se ha venido utilizando desde los años treinta del siglo XX y que se define como: “La prevalencia de la cultura zapoteca sobre los rasgos culturales de las otras etnias y de los mestizos”, ver Miano, Marinella, *Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, México, CONACULTA-INAH, 2002, p.33.

³¹ Integrada por los zapotecos de los Valles Centrales de Oaxaca, la Sierra Norte, la y el Istmo. Ver, Acosta, Eliana, *Zapotecos del Istmo de Tehuantepec*, México, CDI, 2007, p. 6.

³² Después de los nahuas y mayas. *Idem*.

En cuanto al Istmo, podemos decir que “hacia 1360 los zapotecas ya habían ocupado Tehuantepec. Conquistando indígenas del Istmo, quienes muy probablemente fueron indios zoques y huaves”.³³ Alrededor de 1496, Tehuantepec fue reinado por Cosijoesa; estas tierras formaban parte de las rutas comerciales de los aztecas hacia Centroamérica, lo que provocó serios enfrentamientos entre estos (al mando del rey Ahuizotl) y zapotecas, fue gracias a una coalición con Dzahuidanda, rey Mixteca, que los zapotecas resultaron vencedores. Tiempo más tarde, los aztecas propusieron una alianza al gobernante zapoteca, ofreciéndole en matrimonio a Peléxila, la hija del rey Ahuizotl. La proposición fue aceptada y el enlace matrimonial de Cosijoesa y Peléxila permitió que se redujeran las diferencias entre zapotecos y aztecas al menos de manera temporal. Hacia 1518 Cosijopíi (hijo de Peléxila y Cosijoesa) fue nombrado primer señor de Tehuantepec.

Con Cosijopíi a la cabeza “Los zapotecos replegaron a los huaves hacia el litoral del Pacífico alrededor de las Lagunas Superior e Inferior. Mientras que a los mixes los desplazaron a la zona norte del Istmo (Reina,1997:343). En tanto que los zoques y los chontales se integraron al señorío zapoteca pagándole tributo, tal como también lo hicieran los huaves y los mixes (Lisbona,1999:43)”.³⁴

Años después, los mixtecos rompieron la coalición con los zapotecos, obligando a Cosijoesa a refugiarse en las montañas e invadiendo las tierras istmeñas de Cosijopíi. Es justo en estas circunstancias que los zapotecas recurren a Hernán Cortés solicitando su ayuda para combatir tanto a mixtecos

³³ Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, México, INI, 1980, p. 241.

³⁴ Coronado, Marcela, *Procesos de etnicidad de los zapotecos del Istmo de Tehuantepec. Una relación entre la resistencia y la dominación*, Tesis de doctorado en Antropología, México, ENAH, 2004, p.68.

como aztecas. Cortés comisionó a Francisco Orozco, él cual inició la conquista de Tehuantepec y los zapotecas comenzaron a prestar obediencia a Cortés, al tiempo que los frailes dominicos iniciaron la evangelización de los zapotecas istmeños. Tanto Cosijopíi como Cosijoeza se bautizaron voluntariamente, el primero con el nombre de Don Carlos Cortés Cosijoeza y el segundo con el nombre de Don Juan Cortés Cosijopíi.³⁵

A pesar del impacto militar, económico, social y cultural de la conquista española, las estructuras sociales de las comunidades zapotecas se mantuvieron y con ellas sus élites. Los zapotecos continuaron dominando a los otros grupos étnicos de la región: huaves, chontales, quiaviuzas, mixes y zoques. Esto se debió por un lado a que la presencia española fue limitada y por otro a que la región del Istmo poseía grandes ventajas para la producción agrícola y ganadera. Además de ser la mejor comunicada a nivel intrarregional, al ubicarse en una zona estratégica para las rutas de comercio y permitir a los zapotecos istmeños tener mejores condiciones económicas que otros grupos indígenas.³⁶

La gran actividad comercial istmeña fue justamente uno de los principales motivos de las constantes rebeliones que se vivieron en el Istmo en la época colonial (desde el siglo XVII hasta el siglo XIX). Dichas revueltas protestaban contra las medidas económicas y políticas que limitaban el comercio de los zapotecos con otros grupos y el control sobre su territorio, en ellas, las mujeres istmeñas participaron activamente. Por ejemplo de acuerdo al relato del oficial español Manso de Contreras, las mujeres fueron las más aguerridas en la rebelión istmeña de 1660".³⁷

Ya en el siglo XIX al independizarse la entonces Nueva España de la corona española, los levantamientos continuaron en esta zona pero ahora

³⁵ Sobre lo relatado anteriormente, Cfr. Chicatti, Daniel, *Tehuantepec. Ayer y hoy*, México, CONACULTA-PACMYC, 2006, p. 42.

³⁶ Ver, Coronado, Marcela, *Op. Cit.*, pp.70-73.

³⁷ Ver Campbell, Howard y Green, Susan *Op. Cit.*, p. 103.

oponiéndose a los intereses fraccionarios de las élites y de los países extranjeros, como fue el caso de la lucha juchiteca contra la intervención francesa.³⁸ Las luchas regionales en este período llegaron a tal punto, que en 1853, el entonces presidente de la República Antonio López de Santa Ana declaró al Istmo de Tehuantepec como Territorio Federal, otorgando con ello su autonomía política; ya con anterioridad, en 1825, el Congreso Nacional lo había decretado Provincia Nacional.

Aunque el Territorio Federal del Istmo sólo duró dos años, la aspiración a la autonomía política sigue viva hasta la fecha, así lo demuestran organizaciones como la COCEI (Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo), nacida a mediados de los años setenta del siglo XX. Esta organización busca tomar poderes locales a través del registro de partidos de oposición, siendo ganadora en 1981 por primera vez de las elecciones municipales de Juchitán, “la COCEI, logró quitarle al PRI la presidencia y el consejo municipal por primera vez en los cincuenta años de su régimen”³⁹. La COCEI es destacable promueve la producción y difusión de la cultura zapoteca, contando incluso con su propia radiodifusora;⁴⁰ entre los intelectuales zapotecos ligados a este movimiento se encuentran el pintor Francisco Toledo, la poetisa Irma Pineda y el escritor Víctor de la Cruz.⁴¹ Tal como lo hicieron en las rebeliones coloniales, desde sus inicios las mujeres han participado también activamente en la conformación y consolidación de la COCEI, más aun, como bien señala Patricia Rea:

³⁸ Cfr. Miano, Marinella, *Op. Cit.*, Pp. 21-22.

³⁹ Benhold, Veronika, *Juchitán de las mujeres*, México, Instituto Oaxaqueño de las culturas, serie *Dishá*, 1997, p. 50.

⁴⁰ XEAP o Radio Ayuntamiento, la cual en el momento de su creación, 1983, se convirtió como señala Rea Ángeles “en la única estación de México controlada por la izquierda y con una programación de tiempo completo en español y en una lengua indígena”, ver Rea, Patricia, *Educación superior, Etnicidad y Género. Zapotecas universitarios, Profesionistas e Intelectuales del Istmo de Tehuantepec en las Ciudades de Oaxaca y México*, México, CIESAS, 2013, p. 162.

⁴¹ Para profundizar sobre el tema de la COCEI y su relación con la cultura zapoteca, puede consultarse Campell, Howard. “La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec” en: *Revista Mexicana de Sociología*, Año LI, Núm. 2 abril-junio, México, 1989.

“La generación de mujeres que surgen con la COCEI representa un parteaguas, ya que impulsa a otras mujeres a querer escolarizarse, profesionalizarse, emigrar, adentrarse en los escenarios políticos locales y externos, así como a imaginar nuevas formas de práctica política, de resistencia y de la lucha por la reivindicación étnica desde su posición exclusiva como mujeres y como zapotecas”.⁴²

Encontramos entonces que estas mujeres zapotecas que participaron de manera directa o indirecta con la COCEI, sentarían un precedente para las generaciones futuras de mujeres binnizá.

Tanto la COCEI como otras organizaciones istmeñas están unidas actualmente para hacer un frente de oposición al Megaproyecto del Istmo, parte del Plan Puebla- Panamá, proyecto que afectaría tanto la biodiversidad como la cultura de los grupos indígenas que habitan la zona. Siendo este es uno de los retos que hoy por hoy enfrentan los zapotecos.

Una vez que se ha expuesto al menos brevemente, la geografía, historia y situación política del Istmo oaxaqueño, vayamos a conocer y sobre todo a escuchar a estas fascinantes mujeres.

⁴² Rea, Patricia, *Op. Cit.*, p. 166.

Capítulo I. Del Istmo y sus mujeres

Musas fascinadoras de viajeros. Las representaciones de las mujeres zapotecas a través de los siglos

“El tesoro más valioso de Tehuantepec son sus mujeres”

MIGUEL COVARRUBIAS.⁴³

El Istmo de Tehuantepec es una región del país caracterizada desde hace varios siglos por su extraordinaria vitalidad cultural, la cual se manifiesta en la indumentaria de sus habitantes, en la gastronomía y en las diferentes expresiones artísticas que ahí se desarrollan, como la poesía, pintura, escultura y música, sin embargo, no podríamos entender el Istmo oaxaqueño sin las mujeres tehuanas, uno de los símbolos más importantes de la cultura istmeña.

Las mujeres zapotecas istmeñas juegan un papel importantísimo en sus sociedades, al participar activamente en la economía, en los proyectos de desarrollo, en las rebeliones políticas y por su puesto en la cultura, siendo las principales transmisoras de las tradiciones zapotecas.

Existen crónicas desde el siglo XVI que hacen referencia a las mujeres zapotecas istmeñas. Desde esa época y hasta nuestros días,⁴⁴ viajeros, periodistas, antropólogos/as, pintores/as, fotógrafas/os y científicos sociales han quedado sorprendidos/as por la belleza, fuerza e independencia de estas mujeres, mismas que fueron representadas en crónicas de viajes, artículos literarios, pinturas, fotografías, películas, ensayos y documentales, conformando

⁴³ Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, México, *Op. Cit.*, 1980.

⁴⁴ Una bibliografía muy completa al respecto la encontramos en Campbell, Howard y Green, Susan, "Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época IV, N° 9, Colima, junio, 1999.

en cierta medida una leyenda en torno a las tehuanas.⁴⁵ En las siguientes páginas pretendo dar cuenta de las descripciones más significativas que observadoras y observadores no originarios del Istmo han hecho sobre las mujeres zapotecas, con la finalidad de conocer el discurso que desde el exterior se ha construido sobre ellas, confrontándolo posteriormente con la opinión proveniente de la propia comunidad.

Hacia 1580, el cronista colonial Juan Torres de Laguna en su *Relación Geográfica de Tehuantepec* habla de la actividad comercial de las mujeres zapotecas y de su particular vestimenta “e las indias sus mujeres andaban vestidas de manta y güipil y naguas y toda esa ropa hera de algodón”.⁴⁶ Gracias a esta narración podemos saber que desde esa época, el traje de las zapotecas estaba conformado por *huipil* y falda como hasta hoy, lo cual resulta muy significativo si consideramos que la indumentaria es uno de los rasgos más característicos de estas mujeres y aunque ha sufrido modificaciones con el correr de los siglos su esencia permanece. ⁴⁷

Después de Torres de Laguna, es el antes citado oficial Manso de Contreras quien vuelve a dar noticias sobre las zapotecas, al describir en 1661 su participación en la rebelión istmeña de 1660 contra los españoles. Contreras menciona también las duras condenas que se aplicaron a las insurrectas, concluyendo que “las mujeres fueron las más obstinadas y atrevidas tiradoras de piedras”,⁴⁸ este hecho llama la atención sobre todo por el contexto en el que se desarrolla. En el período colonial la participación de las mujeres estaba sumamente restringida, mucho más la de las mujeres indígenas como es el caso

⁴⁵ Con el nombre genérico de *tehuana* se hace referencia a distintas mujeres de comunidades zapotecas, por ejemplo: blaseñas, juchitecas y espinalañas, además de las mujeres de la ciudad de Tehuantepec. Este es un término que utilizo en mi calidad de observadora externa, ya que al interior del Istmo se denominan tehuanas a las mujeres originarias de Santo Domingo Tehuantepec. En adelante utilizaré esta palabra indistintamente a la de zapoteca, zapoteca istmeña o simplemente istmeña.

⁴⁶ Cfr. Campbell, Howard y Green, Susan, *Op. Cit.*, y Gámez, Ana, “La tehuana del mercado al museo” en Lozano, Luis (coordinador), *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, México, MUNAL, 1992, p. 86.

⁴⁷ Como veremos posteriormente, el traje tehuano se ha enriquecido con elementos procedentes del extranjero como hilos, telas o decorados.

⁴⁸ Campbell, Howard y Green, Susan *Op. Cit.*, p. 103.

de las zapotecas, sin embargo, hasta nuestros días las zapotecas siguen caracterizándose por su valentía y presencia en la vida política.

Al no haber encontrado noticias específicas sobre las zapotecas en el siglo XVIII, hallamos que, en el siglo XIX, específicamente en 1823, el italiano Claudio Linati realizó la primera imagen plástica de la tehuana, misma que apareció en su libro *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Linati pinta una tehuana de porte orgulloso que lleva los pechos descubiertos debajo del huipil grande (o de cabeza) de gasa transparente.⁴⁹ Los senos erectos son símbolo de la sensualidad y de expresión libre de la sexualidad, características que en adelante comenzó a atribuirse a las zapotecas. Por ejemplo, en 1837, el expedicionista francés Mathieu de Fossey, escribe que las mujeres tehuanas “son apasionadas al placer”,⁵⁰ narrando además que le parecieron “divinas” ya que usan “un vestido particular que sin duda es el más elegante de América”.⁵¹ En el relato de Fossey se destaca la sensualidad, el exotismo y el garbo de las zapotecas. En 1844, el ingeniero italiano Gaetano Moro también quedó sorprendido por la belleza, el comportamiento y el refinado traje de gala de estas mujeres.⁵²

La presencia de extranjeros en el Istmo no es una casualidad, la ubicación estratégica de esta región provocó el interés de las grandes potencias del siglo XIX por construir ahí un canal interoceánico que acortara las rutas comerciales. Los países interesados enviaron a científicos, exploradores e ingenieros para estudiar la zona,⁵³ tal fue el caso del francés Charles Basseur, un joven abad que llegó a indagar la región y quedó cautivado por las zapotecas. En 1859, en su libro *Viaje al Istmo de Tehuantepec*, Basseur se refiere a ellas como las mujeres “menos reservadas que haya visto en América”,⁵⁴ expresando gran

⁴⁹ Ver *Ibid*, p.92. y Gámez, Ana, *Op. Cit.*, p. 87.

⁵⁰ De Fossey, Mathieu, “Viaje a México”, en *La tehuana, Revista Artes de México* No. 49, México, 2000, p. 11.

⁵¹ *Ibid*.

⁵² Ver, Campbell, Howard y Green, Susan, *Op. Cit.*, p. 97.

⁵³ Cfr. Reina, Leticia, “Historia del Istmo de Tehuantepec”, en Lozano, Luis, *Op. Cit.*, p. 31.

⁵⁴ Basseur, Charles, “La didjazá”, en *Artes de México, Op. Cit.*, p. 13.

fascinación por una tehuana en particular,⁵⁵ describiéndola así: “La primera vez que la vi quedé tan impresionado por su aire soberbio y orgulloso, por su riquísimo traje indígena, tan parecido a aquel con que los pintores representan a Isis, que creía ver a esta diosa egipcia o a Cleopatra en persona”.⁵⁶ El relato anterior contribuyó para que en adelante las zapotecas también fueran vistas como seres casi míticos. Campbell y Green señalan que la descripción tan atractiva que hace Brasseur tanto del Istmo como de sus mujeres “ha perdurado como marco de referencia para los exploradores que lo precedieron en su visita al Istmo”,⁵⁷ hecho que se puede corroborar en la cita constante que de este autor hacen otros viajeros, escritores y científicos sociales.

Antes que Brasseur, en 1858, el explorador alemán Von Tempsky también había quedado cautivado por la belleza de las mujeres zapotecas al escribir:

(...) sus rasgos son regulares, bien definidos y expresivos. El cabello negro ébano, sedoso y abundante, enmarca sus rostros morenos; en la juventud, un tinte rosado en las mejillas enmarca el lustre de sus ojos oscuros, con grandes pestañas horizontales y cejas marcadas. ⁵⁸

Por su parte, hacia 1863, el arqueólogo francés Desirè Charnay subraya la fuerza magnética de las zapotecas:

Es hermoso verlas plantadas como marimachos, con la cabeza en alto, el pecho levantado, caminando orgullosas y desafiando las miradas; muy seductoras a pesar de su aspecto viril, tienen, además de rostros llenos de carácter, una carne firme y una silueta admirables.⁵⁹

Como vemos en las descripciones anteriores, se destaca nuevamente la belleza, altiveza y sensualidad de las zapotecas istmeñas. Charnay hace énfasis también

⁵⁵ Se trataba de Doña Juana Cata Romero, una mujer empresaria tehuana, quien además según la tradición popular fue amante de Porfirio Díaz.

⁵⁶ Brasseur, Charles, *Op. Cit.*, p. 31. No es de extrañar que este autor haya comparado a las zapotecas con las egipcias, ya que estas mujeres de la antigüedad sorprendieron a griegos y romanos por su gran independencia además de su hermosura.

⁵⁷ Campbell, Howard y Green, Susan, *Op. Cit.*, p. 93.

⁵⁸ Von Tempsky, 1858, citado en *Ibid.*, p.99.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

en la mirada en alto de las zapotecas, rasgo que no puede pasarse por alto, ya que como señala Marinella Miano “el arquetipo de la mujer indígena es un ser envuelto en su rebozo (...) mirando hacia abajo”,⁶⁰ la dirección de la mirada indica la posición de sumisión o independencia que se tiene frente a los otros, la vista hacia arriba y el gesto desafiante de las zapotecas serán referidos constantemente por sus observadores.

En 1876, Lorenzo Becerril toma una de las primeras fotografías de una tehuana, quien aparece de espaldas cubierta por los blancos encajes del huipil grande, elemento distintivo de su indumentaria.⁶¹ En el mismo año, Antonio García Cubas en una de las litografías de su atlas *La República Mexicana*, presenta el vestido de las mujeres zapotecas istmeñas, el cual está conformado por el huipil de cabeza antes mencionado, el huipil corto que en esta imagen deja al descubierto una parte del abdomen y además, por primera vez aparece el holán blanco en la orilla de la falda, accesorio que también distinguirá en adelante a las tehuanas. Asimismo, Frederick Starr en 1899 publica: *Indian of Southern Mexico: An Ethnographic Album*, en el cual muestra fotografías de zapotecas usando grandes huipiles de cabeza.⁶² Los trabajos de Becerril, Cubas y Starr dan testimonio mediante imágenes de las mujeres zapotecas, lo cual viene a complementar los escritos que se habían hecho sobre ellas. Como vemos, a fines del siglo XIX, las representaciones iconográficas de las tehuanas se centran en su indumentaria.

Fue precisamente la indumentaria lo que convirtió a las istmeñas en personajes de carnavales y bailes de fantasía, los cuales tuvieron lugar desde fines del siglo XIX en la ciudad de México “paulatinamente aparecerían tehuanas junto a las populares manolas, majas, maría antonietas, campesinas bávaras, princesas romanas y toda clase de indumentarias pintorescas”.⁶³ Además de

⁶⁰ Miano, Marinella, *Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, México, Plaza y Valdez/INAH, 2002, p. 58.

⁶¹ Ver, Debroise, Olivier, “La tehuana desnuda y la tehuana vestida. La fotografía y la construcción de un estereotipo”, en Lozano, Luis, *Op. Cit.*, p.62.

⁶² Ver, Gámez, Ana, *Op. Cit.*, pp.87, 88.

⁶³ Sierra, Aída, “La creación de un símbolo”, en *Artes de México*, *Op. Cit.*, p. 18.

usarse en festividades, desde los años veinte del siglo XX, actrices como María Conesa y Celia Montealván utilizaron el atuendo de tehuana en el teatro popular. En 1930 se estrenó “la revista *La Zandunga oaxaqueña* en el teatro Virginia Fábregas”.⁶⁴ Con estas manifestaciones populares, las mujeres zapotecas fueron conocidas no sólo por la élite intelectual, sino cada vez por sectores más amplios de la sociedad mexicana, a este hecho también contribuyó el que a diferencia de los siglos pasados, donde las descripciones de las zapotecas fueron hechas en su mayoría por extranjeros, en el siglo XX, los rasgos distintivos de las zapotecas son expuestos también por observadores y observadoras nacionales.

Regresando a los inicios del siglo XX, encontramos que los fotógrafos estadounidenses Charles B. Waite y Homer Scott retrataron *in situ* a tehuanas en distintas actitudes y momentos de su vida cotidiana,⁶⁵ aunque desde perspectivas diferentes, ya que algunas de las fotografías de Waite parecen ser tomadas a escondidas de estas mujeres⁶⁶ (por ejemplo, tehuanas bañándose en el río desnudas), mientras que las de Scott resultan más cercanas y confrontadoras. De estas fotografías llama la atención el vestuario de las mujeres y la actitud de orgullo con el que es portado. Waite también realizó retratos a actrices de la época ataviadas con el traje de tehuana en su estudio de la ciudad de México, lo que de acuerdo con Oliver Debroise puede considerarse “como un primer ejemplo de la teatralización externa de la tehuana como arquetipo de lo mexicano”,⁶⁷ posteriormente, el estereotipo de la tehuana como símbolo del Istmo de Tehuantepec sería ampliamente difundido por la plástica mexicana y por los medios de comunicación.

Desde la primera década del siglo XX, las mujeres zapotecas fueron representadas a través de la pintura. Artistas como Saturnino Herrán, Adolfo Best Mugard, Diego Rivera, Frida Kahlo, Miguel Covarrubias, Roberto Montenegro

⁶⁴ Ver Pérez, Ricardo, *Op. Cit.*, pp. 155-156.

⁶⁵ Cfr. Sierra, Aída, *Op. Cit.*, p.18.

⁶⁶ Ver, Debroise, Olivier, *Op. Cit.* p. 67.

⁶⁷ *Ibid*, p.65.

y Rufino Tamayo mostraron en sus cuadros su percepción sobre ellas.⁶⁸ En 1914, Saturnino Herrán pinta la *Tehuana*, cuadro en el que aparece una mujer con gesto orgulloso, usando un gran huipil de cabeza y huipil corto, sin embargo, con facciones que recuerdan más a las manolas. En esta pintura confluye la representación de dos mujeres del sur⁶⁹ asociadas a lo exótico, además de dar cuenta del mestizaje existente en el país. A nivel estético, aunque aún se observa la influencia del gusto decimonónico europeo, se refleja la incipiente búsqueda por mostrar motivos patrios, tema principal de los pintores mexicanos a partir de 1920.

Diego Rivera fue uno de los pintores cuya obra se inspiró en acontecimientos, personajes y tradiciones del país. En 1922 realizó un viaje al Istmo de Tehuantepec financiado por el entonces secretario de educación pública José Vasconcelos,⁷⁰ a su regreso, Rivera manifestó sentirse sorprendido por esta tierra, lo cual se puede constatar al observar los frescos que en 1923 le dedicó a la misma y que se encuentran en el antiguo edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP).⁷¹ En sus murales, Rivera muestra al Istmo como un pacífico paraíso tropical en el que las mujeres destacan por su participación activa sobre todo en las fiestas.⁷² Pocos años después, Rivera vuelve a pintar a la tehuana como parte de su mural *Corrido de la revolución* (1928), aquí la representa como proveedora de alimentos del pueblo, sosteniendo sobre su cabeza un gran cesto con frutos, simbolizando a la “tierra-madre bondadosa”.⁷³ Coincidió con Luis Lozano cuando apunta que Rivera utilizó a la tehuana como ícono de lo mexicano, hecho que se ve reflejado claramente en el fresco antes

⁶⁸ Debido a los fines de este trabajo no hablaré de todos los artistas que han representado a la tehuana en sus obras, sin embargo, remito al texto coordinado por Luis Lozano que he citado anteriormente, ahí aparecen una serie de artículos que abordan el tema con detalle.

⁶⁹ El sur de México (el Istmo) y el sur de España (Andalucía). Sobre la mujer, el Sur y o exótico ver, Sierra, Aída, “Geografías imaginarias II: La figura de la Tehuana”, en Lozano Luis, *Op. Cit.*, pp. 40, 41. Resulta interesante leer la comparación que hace Sierra entre las mujeres istmeñas y las andaluzas.

⁷⁰ Quien a su vez ya había visitado esta región, quedando fascinado por ella según se puede leer en los relatos de su *Ulises Criollo*. Ver, Vasconcelos, José, *Ulises Criollo*, México, Ediciones Botas, 1935.

⁷¹ Estos se titulan *La zafra*, *Los tintoreros*, *Sandunga* y *Baño en Tehuantepec*.

⁷² Sierra, Aída, “La creación de un símbolo”, *Op. Cit.*, pp. 18-22.

⁷³ Sierra, Aída, “Geografías imaginarias II...”, *Op. Cit.*, p.47.

citado. A partir del trabajo de Rivera muchos artistas se interesaron por las mujeres zapotecas, de tal suerte que la tehuana se convirtió en un tema constante de la Escuela Mexicana de Pintura,⁷⁴ así lo evidenció la exposición temporal realizada en 1992 en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) titulada: *Del Istmo y sus mujeres: tehuanas en el arte mexicano*,⁷⁵ la cual reunió más de doscientas piezas artísticas entre cuadros, esculturas, dibujos, grabados y fotografías.

Roberto Montenegro fue otro de los pintores que retratan a la tehuana, asociando esta figura tanto a la vida como a la muerte. Los lienzos donde ésta se ve reflejada son *Mujer con pescado* (1928), *La curandera* (1928), *Reconstrucción* (1933) y *Adiós* (1935). Por su parte, en esa misma época Frida Kahlo, más que pintar a las zapotecas se encargó de difundir su traje regional a nivel nacional e internacional, ya que ella misma lo portaba cotidianamente y en sus cuadros se autorretrataba con frecuencia utilizando tanto huipiles como faldas del traje tehuano, así como el peinado de trenzas entrelazadas que usan las zapotecas.⁷⁶ La adopción del traje tehuano por parte de Kahlo tiene que ver con su simpatía por lo indígena y por el movimiento nacionalista, el cual exaltó símbolos locales con el afán de promover la unidad nacional. La tehuana fue justamente uno de los emblemas utilizados por el nacionalismo posrevolucionario.

El pintor oaxaqueño Rufino Tamayo, aunque distanciado ideológicamente del movimiento nacionalista, utilizó en distintas ocasiones el tema de la mujer zapoteca, después de realizar en 1934 su viaje de bodas junto con su esposa Olga precisamente al Istmo de Tehuantepec. Tal es el caso de algunos gouaches que trabajó en los años treinta y del óleo sobre tela *Mujeres de Tehuantepec* (1939), pintura en la que muestra su madurez artística en la solución del espacio y la conformación de los volúmenes. Esta obra por cierto fue una de las piezas

⁷⁴ Ver, Lozano, Luis, "La mujer istmeña: fenómeno de identidad cultural", en Lozano, Luis, *Op. Cit.*, p. 98.

⁷⁵ Título que he retomado para este primer capítulo.

⁷⁶ Esto puede observarse en *Autorretrato con trenza* (1941) y *Autorretrato como tehuana* (1943), así como en numerosas fotografías que existen de esta autora y que son difundidas hasta nuestros días por distintos medios.

estrellas de la magna exposición que tuvo lugar en el Gran Palais de París: *Mexique des Renaissances* (1900-1950), realizada del 4 de octubre de 2016 al 23 de enero de 2017.

En el marco nuevamente del nacionalismo y justamente el 18 de marzo de 1938⁷⁷ se estrena la película *La Zandunga*,⁷⁸ la cual daba cuenta de lo típico istmeño —desde una mirada mestiza— y bosquejaba los principales rasgos que desde el exterior se consideraban poseía la mujer zapoteca. Para cuando esta película se estrena ya se había construido un estereotipo desde el Estado mexicano sobre las mujeres tehuanas como referente regional de lo mexicano, por lo que el filme contribuyó a su consolidación.⁷⁹ Sin embargo, este estereotipo no coincidía plenamente con la visión que los zapotecos istmeños tenían de ni de su cultura ni de sus mujeres. La película en cuestión fue considerada por los tehuanos una caricatura del Istmo y no pudo exhibirse ahí más de una ocasión,⁸⁰ lo que resulta un hecho muy significativo, al mostrarnos las divergencias que existen en torno a la representación de la mujer zapoteca.

Antes que *La Zandunga*, en 1931, el cineasta ruso Sergei Eisenstein había filmado en el Istmo escenas para su película *¡Que Viva México!* y aunque ésta nunca llegó a estrenarse, si se dio a conocer el material de la misma, el cual incluía una sección llamada “Boda indígena en Tehuantepec” donde las mujeres zapotecas eran mostradas como independientes, bellas y altamente sensuales.⁸¹ Algunas escenas de Eisenstein estaban cargadas de un cierto erotismo exótico, lo cual no es casualidad, pues como señalé anteriormente, el erotismo y el exotismo son características que los observadores externos atribuyen constantemente a las mujeres zapotecas.

⁷⁷ Fecha que coincide con la expropiación petrolera en México, llevada a cabo durante la gestión del presidente Lázaro Cárdenas.

⁷⁸ Dirigida por Fernando Fuentes y cuya actriz principal fue Guadalupe Vélez, mexicana que antes de *La Zandunga* había realizado varias películas en Hollywood. Sobre este tema ver, Pérez, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, Siglos XIX y XX. Diez Ensayos*, México, CIESAS, 2007, Pp. 147-149.

⁷⁹ *Ibid.*, p.149.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 159.

⁸¹ Cfr. *Ibid.*, Pp.156-157.

De esta manera la cinematografía se suma a la literatura, la pintura y la fotografía, para representar a las tehuanas, es decir, el interés que provocan estas mujeres hace que ellas y sus formas de vida sean difundidas con los medios que se van teniendo al alcance y conforme avanza la tecnología. En el caso del cine, este arte las tiene muy pronto como tema.

Regresando a la plástica, es preciso mencionar a Miguel Covarrubias, quien en su libro *El sur de México* (1946), dibujó numerosos bosquejos sobre estas mujeres. Covarrubias, que además era antropólogo, observó la fuerte presencia de las mujeres en esta zona, escribiendo que ellas se encontraban “por aquí y por allá, llevando desde el mercado pesadas cargas en sus cabezas, comprando, vendiendo, chismoseando”.⁸² Es importante señalar que el trabajo de Covarrubias es el primero de carácter antropológico que se realizó en la región, sus señalamientos sobre el Istmo y las mujeres istmeñas ejercieron una importante influencia en obras posteriores que tratan sobre las mujeres zapotecas, de las cuales Covarrubias destaca su belleza, orgullo étnico y poder de seducción. Desde mi perspectiva, aunque muchas cosas han cambiado en el Istmo de Tehuantepec desde que se escribió *El sur de México*, este sigue siendo un libro fundamental para acercarse a la vida de los zapotecos istmeños.

Covarrubias escribió *El sur de México* basándose en las experiencias que vivió en su viaje al Istmo de Tehuantepec en 1939, en el cual fue acompañado por su entonces esposa Rosa Rolando y por Donald Cordry. Rolando tomó fotografías de las zapotecas en momentos contrastantes, por una parte, retrató algunas mujeres en la celebración del día de muertos, las cuales iban al cementerio cargando sus xicalpextles llenos de dulces y frutas y por otra parte capturó la participación de las tehuanas en actos y marchas políticas.⁸³

Antes que Rosa Rolando, Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo habían fotografiado también a mujeres zapotecas. Modotti lo hizo en 1929 cuando viajó al Istmo, en la fotografía *Tehuana con xicalpextle* refleja a una mujer gallarda y

⁸² Covarrubias, Miguel, *Op. Cit.*, p. 274.

⁸³ Sobre el trabajo de Rosa Rolando, ver, Debroise, Olivier, *Op. Cit.*, p. 71.

segura de sí misma, quizá en ella “Modotti busca (...) el signo contrario a la abnegación social/individual de las mujeres de su tiempo”,⁸⁴ en *Mercado en Tehuantepec* muestra el predominio comercial de las mujeres, mientras que en la expresiva imagen de un niño en brazos de su madre resalta precisamente el amor materno. Por su parte, Lola Álvarez Bravo realizó algunas fotografías en el Istmo en 1934,⁸⁵ una de las más conocidas es *La Visitación*, imagen en la que dos mujeres tehuanas están abrazadas tiernamente en un pórtico.⁸⁶ El trabajo de Modotti, Bravo y Rolando es de suma importancia, ya que aporta por primera vez una mirada femenina a la representación de la mujer zapoteca. Estas fotografías nos muestran aspectos de las zapotecas como la ternura o el amor materno que no habían sido mencionados por los observadores hombres.⁸⁷ Asimismo, sus fotografías confirman la independencia, vitalidad y orgullo étnico con el que habían sido descritas las zapotecas desde el siglo XVI.

Desde la década de los años veinte hasta la década de los años cuarenta del siglo XX, la figura de la tehuana resulta sumamente atractiva para los artistas plásticos y visuales mexicanos. Además de los artistas mencionados anteriormente, pintores como Fermín Revueltas, Ángel Zárraga, Germán Cueto, Raúl Anguiano, Jorge González Camarena, María Izquierdo, Alfredo Ramos, y fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo representaron a las tehuanas en al menos una de sus obras, utilizando técnicas y estilos muy diversos para mostrar a estas fascinantes mujeres.

El caso de la tehuana parece no tener símil en el arte mexicano, con estas numerosas y variadas representaciones, las tehuanas se confirmaron como emblema de su etnia: la zapoteca, representantes de su región: el Istmo oaxaqueño y embajadoras de su país. Como señalara Andrés Henestrosa, sobre la tehuana, en el siglo XX “y a contar de 1920 (...). Su fastuoso traje, su porte altivo, sus ademanes desenvueltos, sus opulentas carnes las han llevado a la

⁸⁴ Sierra, Aída, *Geografías Imaginarias II...*, Op. Cit, p. 52.

⁸⁵ En un viaje que realizó junto con su hermano Manuel Álvarez Bravo, quien filmó en ese año la película *Tehuantepec*. Ver, Debroise, Olivier, Op. Cit., p.69.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Quienes pusieron énfasis en su belleza y sensualidad.

tela, al mármol, al bronce (...) todas las musas las cantan”.⁸⁸ No obstante, la reiteración de esta imagen llevó a que a partir de los años cincuenta se redujera la producción artística en torno a ellas.⁸⁹

En la década de los sesentas, otras mujeres comienzan a acercarse al Istmo oaxaqueño, tal es el caso de Anya Peterson Royce,⁹⁰ quien tras su estudio en Juchitán llega a la conclusión de que existe un “estilo zapoteco”⁹¹ que es transmitido y reproducido principalmente por las mujeres zapotecas. A Peterson le sigue la también estadounidense Beverly Newbold Chiñas, quien a mediados de los años setenta del siglo XX investiga en la población de San Blas Atempa el sistema comercial zapoteca. En su libro, *Mujeres de San Juan. La mujer zapoteca del Istmo en la economía*, describe las grandes habilidades comerciales de las zapotecas y el monopolio que éstas ejercen en la distribución de los productos de la región.⁹² En un estudio posterior (1992), esta autora plantea que en el Istmo existe una sociedad “matrifocal”, ya que la figura de la madre es central cultural y afectivamente.⁹³ Nuevamente, la relación de las zapotecas con la maternidad es planteada por una mujer. El rol de madre dominante descrito por Newbold se suma a las características que se habían venido atribuyendo a las zapotecas.

En los años ochenta, la zona zapoteca del Istmo de Tehuantepec estuvo en el centro del debate nacional, ya que como se mencionó anteriormente, en 1981 la COCEI ganó las elecciones municipales de Juchitán venciendo al PRI — partido hegemónico hasta entonces en todo el país—, este hecho provocó numerosos confrontamientos entre la COCEI y los priístas miembros del poder local en Oaxaca, quienes organizaron violentas represiones contra los coceístas. Como había sucedido en otras ocasiones, las mujeres zapotecas tuvieron una

⁸⁸ Henestrosa, Andrés, “Oro, Coral y Bambú”, en Lozano, Luis, *Op. Cit.* p. 22

⁸⁹ Sierra, Aída, *Geografías Imaginarias II...*, *Op. Cit.*, p. 54.

⁹⁰ Ver, Peterson, Anya, *Prestigio y afiliación en una comunidad urbana*, México, INI, 1975.

⁹¹ Refiriéndose a la indumentaria, lengua, artesanías, fiestas y gastronomía zapotecas.

⁹² Newbold, Beverly, *Mujeres de San Juan. La mujer zapoteca del Istmo en la economía*; México, SEP, 1975. Aunque sus libros son publicados el mismo año, el trabajo de Royce precede al de Chiñas.

⁹³ Cfr. Miano, Marinella, *Hombre, mujer y muxe...*, *Op. Cit.*, p. 59.

visible participación en las manifestaciones de protesta.⁹⁴ Diversos fotógrafos como Rafael Doníz, Flor Garduño, Pablo Ortiz y Pedro Meyer acuden al Istmo para relatar los hechos, pero también para capturar fotografías de estas valientes mujeres. Intelectuales de todo el país se solidarizan con la causa juchiteca, organizando conferencias, exposiciones y escribiendo artículos de denuncia. Las mujeres zapotecas vuelven a tener gran importancia a nivel regional y nacional.⁹⁵

Graciela Iturbide fue otra de las fotógrafas que acudió al Istmo con el fin de dar testimonio de los hechos ocurridos en relación a la COCEI, por lo que estuvo en la región varias temporadas conviviendo especialmente con las juchitecas. En 1989 Iturbide publica en colaboración con Elena Poniatowska el libro *Juchitán de las mujeres*, en esta obra, Poniatowska se refiere a las zapotecas como mujeres dominadoras, matriarcas que utilizan a los hombres a su antojo, “es la juchiteca la dueña del mercado. Es ella la del poder, la comerciante”,⁹⁶ por su parte, las fotografías en blanco y negro de Iturbide refuerzan con imágenes la prosa de Poniatowska, al captar a las zapotecas con actitudes muy provocativas.⁹⁷ Se les ve bailando entre ellas, dando consejos, tomando cerveza o vendiendo iguanas, los modos de estas mujeres en las fotografías revelan por una parte el espacio social que ocupan y por otra hacen evidente que las convenciones sociales por las que se rigen, difieren a las de la mayoría de mujeres del país, al igual que el modelo de relaciones de género. En México, aún hoy en día muchas mujeres siguen subordinadas por una cultura patriarcal que les atribuye determinados comportamientos, creencias y valores, siendo vistas aún en muchos círculos como frágiles, sumisas y dependientes.

En la década de los noventa del siglo pasado, varias científicas sociales se interesan también en esta región del país y en las inusuales relaciones de género que ahí se establecen, por ejemplo, a principios de los noventa, un grupo

⁹⁴ Sierra, Aída, *Geografías Imaginarias II...*, Op. Cit., pp. 54-55.

⁹⁵ Cfr. Debrouse, Olivier, Op. Cit., p. 71.

⁹⁶ Poniatowska, Elena, “Juchitán de las mujeres”, en Poniatowska, Elena e Iturbide, Graciela, *Luz, luna, las lunitas*, México, Ediciones Era, 2007, p.82.

⁹⁷ Cfr. Campbell, Howard y Green, Susan, Op. Cit., pp. 95-96.

de investigadoras dirigidas por la socióloga alemana Verónica Bennholdt-Thomsen realizan un estudio en Juchitán, tras el cual concluyen que ésta es una sociedad matriarcal. Aunque no estoy de acuerdo con la existencia de un matriarcado en el Istmo —tema que abordaré más adelante—, es de destacarse que como señala Miano, la presencia de la mujer es tan fuerte que puede llegar a dar esta impresión.

Marinella Miano Borusso en su obra antropológica *Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec* (2002) crítica la postura matrifocal y matriarcal tanto de Newbold como de Bennholdt, considerando que las mujeres zapotecas también sufren condiciones de subordinación frente a los hombres, al no poder acceder a los puestos más altos ni en la política ni en la cultura, sin embargo, al igual que las otras autoras reconoce el poder social de la mujer zapoteca. Sobre las zapotecas Miano escribe: “su capacidad económica les permite una gran autonomía respecto del hombre, que se manifiesta en una fuerte autovaloración y en una autoridad social y familiar poco comunes en nuestra sociedad”.⁹⁸ A lo largo de su obra insiste en la diferencia que existe entre la situación de reconocimiento social que viven las zapotecas y la de mujeres mestizas y de otras etnias, este hecho es importante para entender la recurrente representación de las zapotecas, éstas encarnan un modelo de mujer diferente, llamando la atención de propios y extraños.

Como podemos apreciar, desde los años sesenta del siglo XX, han sido sobre todo las mujeres —nacionales y extranjeras— quienes se han encargado de reflexionar y definir a las zapotecas istmeñas, muchas de estas autoras han querido ver en el Istmo la existencia de un matriarcado. Igualmente, las mujeres zapotecas han sido tomadas —especialmente por los movimientos feministas— como un símbolo de liberación femenina. Más allá de estos supuestos, lo que está claro es que las mujeres zapotecas desempeñan un rol trascendental a nivel social, económico y cultural. Los datos obtenidos de las encuestas revelan que

⁹⁸ Miano, Marinella, *Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, Op. Cit., p. 15.

todos los encuestados (hombres y mujeres) piensan que la mujer zapoteca tiene un papel entre “importante” y “sumamente importante” en sus comunidades.⁹⁹

Después de más de cuatro siglos de recorrido por las diversas representaciones literarias, pictográficas, fílmicas, fotográficas y académicas de que han sido objeto las tehuanas, encuentro que las mismas se han ido reafirmando a lo largo del tiempo.

Como hemos visto en distintas fuentes, la belleza y sensualidad de las zapotecas se asocian tanto a un rostro con rasgos bien definidos como a un cuerpo exuberante. El poder y la independencia están relacionados con las habilidades comerciales que estas mujeres han desarrollado durante siglos y cuya manifestación más concreta se ve en los mercados locales,¹⁰⁰ donde el comercio está prácticamente monopolizado por ellas. En cuanto a la elegancia, se asocia al traje tehuano, especialmente al de gala. Respecto a lo anterior existen numerosas coincidencias en el punto de vista de observadores y observadoras¹⁰¹ nacionales y extranjeros, sin embargo, los intereses y la ideología que los guía es distinta.

Desde Manso de Contreras hasta los distintos hombres y mujeres extranjeros que en el siglo XX representaron a las tehuanas, puede encontrarse una continuidad en la forma de describirlas. Las zapotecas aparecen como seres exóticos, habitantes de un paraíso tropical dominado por ellas, son “amazonas matriarcales”, lo que las convierte en un “otro” ajeno a lo occidental y les resta contemporaneidad,¹⁰² aun los reportajes y documentales más recientes sobre las zapotecas hablan de ellas y del Istmo como algo único en el mundo, un lugar suspendido en el tiempo, sin tomar en cuenta la opinión de los zapotecos, ni las problemáticas de estas mujeres.

⁹⁹ Ver Anexos, Formato de encuesta.

¹⁰⁰ Especialmente los de Tehuantepec y Juchitán.

¹⁰¹ Con este término quiero englobar a viajeros, científicos, exploradores y distintos profesionistas que utilizando distintos medios han representado a las mujeres zapotecas. Los expongo como observadores porque son ajenos al Istmo.

¹⁰² Campbell y Green asocian la manera exótica de describir a las zapotecas con los discursos postcolonialistas, ver Campbell, Howard y Green, Susan, *Op. Cit.*, pp.104-105.

Por su parte, los y las compatriotas que han tenido como tema de estudio o de inspiración a la mujer istmeña, también difieren entre sí en sus intenciones. Los primeros mexicanos en hablar de las zapotecas del Istmo se ubican a finales del siglo XIX, claramente influenciados por el afán clasificatorio de la etnología realizan fotografías e ilustraciones de las tehuanas para dar cuenta de sus usos y costumbres y en especial para mostrar la indumentaria tan particular que las identifica. Posteriormente, los primeros en pintar a las zapotecas como Saturnino Herrán, Leandro Izaguirre o Alberto Garduño, denotan en sus obras una preocupación por definir lo mexicano, por lo que la iconografía de las tehuanas es imprecisa, al ser pintadas con una fisonomía que no corresponde a la típica istmeña, sino más bien a los rasgos mestizos.¹⁰³

El grupo más numeroso de observadores nacionales que representan a las tehuanas se constituyó en el nacionalismo posrevolucionario. Con el triunfo de la revolución mexicana, el nacionalismo se convirtió en un movimiento de carácter oficial, una política de Estado impuesta a la educación, al arte y a las ciencias. Este movimiento buscó fomentar la unidad nacional mediante el encomio de ciertos componentes culturales como los elementos folklóricos de las comunidades indígenas y mediante la adopción de símbolos locales, tal fue el caso de la tehuana, la cual se instituyó como un emblema regional sumamente atractivo, además de identificarse con la mexicanidad.¹⁰⁴ Los observadores nacionales a diferencia de los extranjeros, no ven a la tehuana como un otro ajeno, sino como un símbolo regional, parte integrante de la diversidad y riqueza de México, no obstante, al igual que ellos no toman en cuenta la opinión de la propia comunidad, construyendo un estereotipo de la tehuana con rasgos que en ocasiones resultan ajenos o tergiversados para la comunidad zapoteca, esto se debe a que como señala Roberto Blancarte, la

¹⁰³ Sobre los pintores mencionados ver, Lozano, Luis, "La mujer istmeña: fenómeno de identidad cultural", en Lozano, Luis, *Op. Cit.*, pp.97,98.

¹⁰⁴ Al respecto, Luis Lozano comenta que, en las fiestas de la Delegación de México en París en 1928, la imagen de la tehuana fue elegida para ser la embajadora de nuestras riquezas a través del óleo con dimensiones murales de Ángel Zárraga titulado "Joven campesina mexicana", obra en la que aparece una mujer istmeña vestida con el traje de gala y un gran ramo de flores en posición de entrega, ver, *Ibid.*, p. 99.

esencia de la mexicanidad se buscó en la imagen de lo indígena, aunque sólo en la imagen.¹⁰⁵

Mención aparte merecen las mujeres feministas o simpatizantes del feminismo que han visto en las zapotecas un ejemplo de libertad y de poder, inclinándose—en la mayoría de los casos— por definir a la sociedad istmeña como un matriarcado. Pese a que la intención de estas mujeres es enaltecer a las zapotecas e incluso ponerlas de ejemplo en los países más desarrollados,¹⁰⁶ tampoco consideran su punto de vista.

Green y Campbell critican fuertemente la desvinculación que existe entre el discurso y las representaciones de las tehuanas que han construido los no istmeños y la opinión que ellas tienen sobre sí mismas. Una excepción en este sentido sería el trabajo realizado por Miano, quien primero en su tesis doctoral y posteriormente en su libro, recupera relatos significativos que diversas mujeres zapotecas le hicieron durante su trabajo de campo, construyendo un discurso que incorpora sus planteamientos como observadora externa y las propias definiciones que sobre sí y los otros tienen las zapotecas, de este material una de las cuestiones que más llama la atención es que las mujeres entrevistadas no están de acuerdo en que se les considere como matriarcas.

Antes que Miano, ya Howard Campbell había apuntado que en sus quince años de trabajo de investigación en el Istmo no había escuchado a ninguna mujer zapoteca decir que las mujeres locales dominaran a los hombres. Asimismo, la san blaseña Obdulia Ruiz —quien ha investigado junto con Campbell— ¹⁰⁷ expresa esta situación de manera muy clara al decir:

¹⁰⁵ Porque cuando se trataba del indio real “el interés disminuye y se plantea incluso como un problema para el desarrollo e integración nacional, en la medida que su diversidad y su alejamiento de los cánones occidentales, aparentemente le dificulta al país alcanzar la unidad cultural deseada”, ver, Blancarte, Roberto. *Cultura e identidad nacional*. México, FCE/ CONACULTA, 1994, p.13.

¹⁰⁶ Tal es el caso de la obra de Veronika Benhondt, ver Benhondt, Veronika, *Op. Cit.*

¹⁰⁷ Howard Campbell y Obdulia Ruiz presentaron en 1993 la ponencia “A History of Discourses about Zapotec Women”, en el XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas en México.

Dada su corta estadía en la zona, los observadores externos (...) se van de la región con la impresión de que las mujeres zapotecas son amazonas o que viven en una sociedad matriarcal, cuando la realidad es muy diferente. Los extranjeros sólo se interesan por lo que ellos andan buscando, en lo que a ellos les simpatiza o lo que les resulta más atractivo o novedoso.¹⁰⁸

Este interés en lo novedoso o en lo que resulte más atractivo fue justamente el caso de la periodista Jocasta Shakespeare quien pasó siete días en la región del Istmo, para después escribir un controversial artículo para la revista *Elle*, mismo que enfureció a muchas juchitecas, algunas de las cuales aparecieron en las fotografías de dicho artículo sin haber sido consultadas. En dicho texto, las mujeres istmeñas son descritas como matriarcas dominantes que incluso pueden pagar por conseguir un marido o tener un amante. Varios de los datos presentados son imprecisos y falseadas algunas de las entrevistas descritas, tal como posteriormente lo constata y lo expone Tom Demott,¹⁰⁹ entre otros investigadores.

El trabajo documental de Maureen Gossling y Ellen Osborne constituye también una excepción, ya que al haber sido filmado poco después del escándalo por el artículo de la revista *Elle*, la comunidad juchiteca se encontraba hermética y poco receptiva a los fueñeros, especialmente a cualquier tipo de investigador. Las productoras de *Blossom of fire/Ramo de Fuego*, fueron sumamente cuidadosas en presentar en su documental la visión de la propia comunidad y especialmente de las mujeres istmeñas sobre la vida social del Istmo. Gracias en gran medida a la intervención de la Martha Toledo, quien sirvió como puente entre la comunidad istmeñas y las productoras, el documental logra captar escenas auténticas del ciclo de vida y muerte de esta región de México, dando voz al testimonio de hombres y mujeres zapotecas.

Durante mi trabajo de campo tanto para mi tesis de sociología como para esta investigación pude comprobar los planteamientos de Campbell, Ruiz y

¹⁰⁸ Ruiz, Obdulia, comentario citado en Campbell, Howard y Green, Susan, *Op. Cit.*, p.108.

¹⁰⁹ Demott, Tom, *Into the hearts of the amazons; in search of a modern matriarchy*, Wisconsin, University of Wisconsin, 2006, pp.173-176.

Miano, ya que ninguna de las mujeres zapotecas que entrevisté o encuesté se ve a sí misma como una matriarca, incluso varias de ella me manifestaron su disgusto porque saben que en el exterior se piensa que viven en un matriarcado. Estas mujeres opinan que las actividades que hombres y mujeres realizan son complementarias. Asimismo, los hombres y mujeres que han colaborado en mis investigaciones reconocen el importante papel que juega la mujer en su comunidad, especialmente en el comercio, el sistema festivo y la trasmisión de tradiciones.

Las representaciones que observadores y observadoras no originarios del Istmo han construido en torno a las mujeres zapotecas provocan convergencias y divergencias al interior de la comunidad zapoteca. Estas representaciones nos ayudarán posteriormente para entender la forma en que las nuevas intérpretes zapotecas se perciben a sí misma y expresan esto en su música, al igual que nos servirá la reflexión sobre el papel de las istmeñas en la vida comunitaria, del cual hablaremos a continuación.

Las mujeres zapotecas en la vida comunitaria

Todas las representaciones hechas sobre las mujeres zapotecas, tanto las que proceden del interior de la comunidad zapoteca como las elaboradas desde el exterior, coinciden en revelarnos el protagonismo de estas mujeres en su sociedad. Este protagonismo se da a nivel económico, social y cultural, brindando a las zapotecas un gran prestigio social. La presencia de las mujeres zapotecas no se reduce al ámbito privado, por el contrario, ellas se mueven también constantemente en la esfera pública.

Las zapotecas han trabajado en el comercio desde hace siglos —como hemos visto en las crónicas de Torres de Laguna o Manso de Contreras— lo cual les ha dado autonomía económica y con ello relativa independencia frente al

hombre. El acceso que tienen las mujeres zapotecas al dinero y el control que pueden ejercer sobre el mismo es un aspecto fundamental para entender la importancia de las mujeres en la vida comunitaria y las inusuales relaciones de género que se practican en el Istmo.

Tradicionalmente, las mujeres zapotecas se han encargado de la preparación y distribución de productos proveídos por los hombres, quienes se dedican a la agricultura, ganadería y pesca principalmente. La actividad comercial de las zapotecas se efectúa sobre todo en el mercado. Cuando se visita el mercado de Tehuantepec, de Juchitán o el de comunidades más pequeñas como Santa María Xadaní, no deja de sorprender la presencia casi exclusiva de mujeres vendiendo toda clase de productos, algunos elaborados por ellas como el queso, los totopos, el pescado al horno, el marquesote o los huipiles y otros procedentes de productores de diferentes etnias del Istmo, a quienes las zapotecas compran su producto, monopolizando el comercio de la región a pequeña y mediana escala. Es importante mencionar que este monopolio perjudica a otras etnias indígenas, especialmente a los huaves, a quienes los zapotecos compran muy barato los productos del mar, especialmente el camarón para venderlo a un precio mucho más caro a las otras etnias, incluyendo a los mismos huaves.¹¹⁰

La habilidad comercial de las zapotecas no se circunscribe al espacio físico del mercado, estas mujeres pueden vender de casa en casa o trasladarse a otras regiones del estado de Oaxaca y del país, también, en muchas ocasiones utilizan su casa como lugar de venta de comida o cerveza y como sitio de elaboración de productos alimenticios o textiles. La casa entonces es a la vez espacio público y privado.

¹¹⁰ Las relaciones comerciales asimétricas que establecen los zapotecos con otras etnias son estudiadas por Beverly Newbold, ver Beverly, Newbold, *Mujeres de San Juan. La mujer zapoteca del Istmo en la economía*; México, SEP, 1975.



Na¹¹¹ Marbella López. Mercado de Santa María Xadani
Foto: Alejandra Flores, 2008

El dinero que ganan las zapotecas lo destinan a “la casa, la educación de los hijos, el financiamiento del sistema festivo y el ahorro en oro”¹¹². Respecto a la casa, es significativo agregar que frecuentemente son las mujeres quienes aportan el dinero necesario para la compra, construcción o ampliación de la misma, por lo cual pueden disponer de este espacio con plena libertad, utilizándolo además de vivienda como lugar para el comercio y para el desarrollo de distintas celebraciones del ciclo de vida. Las mujeres zapotecas son las jefas

¹¹¹ Término en zapoteco para referirse a una mujer adulta.

¹¹² Miano, Marinella, *Op. Cit.*, p. 15.

de la casa, ejerciendo una fuerte autoridad sobre los hijos cuya educación recae principalmente en ellas.¹¹³ Las zapotecas transmiten a sus hijos e hijas, además de la lengua zapoteca,¹¹⁴ las tradiciones istmeñas y los valores comunitarios; también en muchos casos enseñan a las hijas el oficio del comercio.

Hacia 1999, Miano planteaba que una parte de las ganancias de las madres zapotecas se destinaba a los estudios superiores de los hijos varones, lo que había generado “una amplia gama de profesionistas, artistas e intelectuales orgánicos”¹¹⁵ y que en el caso de las mujeres este proceso se encontraba en expansión. Desde el año 2002 he realizado investigaciones en el Istmo, gracias a las cuales he podido corroborar que afortunadamente cada vez más mujeres zapotecas tienen acceso a la educación profesional. Así también lo demuestra la excelente tesis doctoral de la antropóloga Patricia Rea Ángeles, quien señala:

“A diferencia de otras regiones indígenas de México donde la familia decide que invertir en la educación de los varones es la mejor opción, en el caso del Istmo de Tehuantepec comenzamos a ver cambios sustanciales en este sentido. Cada vez hay más apertura a la educación de las mujeres, sobre todo a nivel superior. Las propias mujeres que se convierten en médicos, arquitectas, ingenieras, sociólogas, muestran que la educación también puede ser un medio de ingreso económico y social para las familias y han decidido convertirse en profesionistas sin dejar de ser hijas –madres-esposas y abuelas”.¹¹⁶

Tenemos así que la profesionalización de las nuevas generaciones de istmeños (hombres y mujeres) se debe en gran medida al dinero que las zapotecas invierten en la formación de sus hijos e hijas, cuestión que también contribuye a su prestigio social.

La organización del sistema festivo es otra de las funciones que cumplen las zapotecas en su comunidad, por lo que tienen un gran peso en la socialización, ya que a través de las fiestas se aprenden y comparten códigos

¹¹³ El trabajo de campo realizado por Marinella Miano así lo demuestra, al igual que las obras antes mencionadas de Anya Peterson Royce y Veronika Benhondt.

¹¹⁴ Debe decirse que la enseñanza del zapoteco varía según la región del Istmo a la que aludamos. Encontramos así que en ciudades como Tehuantepec cada vez menos personas lo hablan y aun en lugares altamente bilingües como Juchitán hay madres que deciden hablar a sus hijos sólo en español.

¹¹⁵ Miano, Marinella, *Hombre, mujer y muxé (...)*, Op. Cit., p. 81.

¹¹⁶ Rea, Patricia, Op. Cit., p. 82.

propios de los istmeños. Las mujeres zapotecas estructuran tanto las celebraciones del ciclo de vida (bautizos, comuniones, XV años, bodas, entierros) como las fiestas comunitarias, de las cuales las *velas* son el mejor ejemplo. Como lo expone Aurélia Michel “Las fiestas (refiriéndose a las particularmente a las *velas*) son ocasiones para compartir valores comunes y a la vez producir una economía específicamente organizada por y para la comunidad”.¹¹⁷

Las *velas* son las fiestas tradicionales istmeñas y los motivos que tienen son diversos: celebrar a los santos patrones, exaltar las actividades laborales o recordar a una familia con apellidos distinguidos. Son organizadas por los *mayordomos*¹¹⁸ y por una sociedad, cuyo número depende del tamaño de la fiesta. Los socios (“gusanas”) se encargan de colocar mesas y sillas para sus invitados al interior de la *enramada*,¹¹⁹ lugar donde ofrecerán cerveza y botanas. Aunque los hombres también participan en las *velas*, son las mujeres sus principales protagonistas, ellas se reúnen con sus comadres y vecinas para preparar los alimentos, atender diligentemente a los invitados y dar inicio a la *vela* bailando los sones regionales.

Además del evidente predominio de las mujeres zapotecas en la celebración de las *velas*, ellas manifiestan otro aspecto importante de las fiestas, la culminación del aspecto económico de la sociedad en los términos planteados por Roger Callois:

La fiesta debe definirse como el *paroxismo* que a la vez purifica y renueva la sociedad. No es sólo su punto culminante en el aspecto religioso, sino también en el económico. Es el instante de la circulación de la riqueza, de las

¹¹⁷ Michel, Aurélia, Aurélia Michel en su artículo “Treinta años de modernización en Juchitán: *velas*, fiestas y cultura zapoteca en los procesos de transformación social”, en Revista Trance, “Indianidad y Modernidad” un binomio cambiante y variado, México, CEMCA, 2006, p. 64.

¹¹⁸ Los *mayordomos* son una pareja de la comunidad que durante un año se encarga de la organización de la *vela*, de los requerimientos para la celebración religiosa y de buscar nuevos *mayordomos* para el siguiente año. Dentro de la pareja de *mayordomos*, es la mujer quien hace las aportaciones económicas más importantes, además de encargarse de los preparativos con un grupo de mujeres cercanas a ella.

¹¹⁹ Nombre que se le sigue dando al lugar donde se realiza la *vela* aunque ya no esté cubierto por carrizo como en tiempos anteriores. Actualmente la *enramada* se delimita con un telón de lona.

transacciones más importantes de la distribución prestigiosa de los tesoros acumulados.¹²⁰

Las mujeres zapotecas al portar en las velas gran cantidad de oro en forma de cadenas, aretes, pulseras y anillos –que incluso a veces son de oro y de coral– patentizan la circulación de la riqueza y los tesoros acumulados. El oro que llevan las zapotecas como complemento del vestuario simboliza su trabajo e independencia económica, además de ser utilizado como fuente de ahorro.

Más allá de lo festivo, las velas coadyuvan al proceso de *socialización*, en el cual, de acuerdo con Peter Berger “se inicia a la nueva generación en los significados de la cultura, se le enseña a participar en sus tareas establecidas y a aceptar los roles y las identidades que constituyen la estructura social”.¹²¹ En las velas, las mujeres zapotecas presentan a propios y extraños elementos significativos de su cultura: la indumentaria, la música istmeña, los bailes, la comida regional, los intercambios de reciprocidad y la mayordomía. Asimismo, fomentan la participación de niñas, niños y adolescentes con el propósito de que aprendan y posteriormente preserven las costumbres y tradiciones de su sociedad.

Uno de los elementos que más distinguen a las binnizá durante la celebración de las velas es su indumentaria, ya que en estas ocasiones portan el traje de gala. A través de los siglos, la vestimenta tehuana ha sufrido muchas transformaciones,¹²² pero como expuse anteriormente, su esencia ha permanecido al conservarse el huipil y la enagua. De acuerdo con Annegret

¹²⁰ Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 143.

¹²¹ Berger, Peter, *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelona, Cairos, 1971, p.11.

¹²² Que se deben sobre todo a la asimilación de elementos extranjeros como los encajes. Por ejemplo, antes de las faldas usadas en la actualidad era habitual que las binnizá llevaran un enredo amarrado por una faja generalmente roja. La tehuana Juana Catalina Romero fue una de las personas que más innovaciones aportó al traje tehuano. En los múltiples viajes que realizó a Europa como comerciante, logró la importación de telas de países como Inglaterra o Francia para la confección de huipiles. Comenzó entonces a utilizarse en el Istmo la muselina, la gasa, los flecos dorados y la seda, entre otras telas. Ver, Hernández, Jorge, “El atuendo de las mujeres del Istmo: Una manifestación de la identidad regional”, en Ramírez, Eva (ed.), *Un recorrido por el Istmo*, México, Universidad del Istmo 2006.

Hesterberg el traje de tehuana conserva su forma actual desde hace aproximadamente 100 años,¹²³ teniendo tres variantes principales, dependiendo la falda que se utilice.

El huipil (*bidáni* en zapoteco) es una prenda que siempre se porta, éste es una especie de blusa de corte rectangular que se ciñe según la estructura corporal de quien lo lleva hasta un poco más abajo de la cintura. Dependiendo la ocasión lo que varía son sus ornamentos, que van desde diseños geométricos hechos con máquina de coser, hasta grandes flores bordadas a mano con aguja o con gancho. Las faldas que acompañan al huipil pueden ser de tres tipos: falda, rabona o enagua de holán. La falda es plisada y cae en forma acampanada al suelo, mientras que la rabona se hace de una tela más vaporosa y tiene en la parte inferior un holán hecho con la misma tela, rabonas y faldas pueden ser lisas o estampadas, pudiéndose combinar con cualquier clase de huipil para las actividades cotidianas. En cambio, para las celebraciones importantes como las velas se usa la enagua de holán, confeccionada en terciopelo o en satín, bordada con motivos florales y plisada en la parte inferior por un encaje blanco a manera de holán, en este caso se utiliza un huipil con el mismo diseño y el mismo color que la enagua, así se conforma el traje de gala que se complementa con el uso de un huipil grande (*bidániró*) o resplandor que cubre las cabezas de las zapotecas, además de las joyas que mencionamos anteriormente.

El traje de las tehuanas en cualquiera de sus modalidades es muy colorido y enmarca la belleza de sus portadoras. Cuando Miguel Covarrubias visitó el Istmo señaló que “el vestido de las tehuanas es uno de los mayores atractivos del país, es pintoresco y llamativo, elegante y seductor (...) Convierte a toda mujer zapoteca en una reina”.¹²⁴ Las palabras de Covarrubias siguen vigentes, a la fecha, el traje tehuano continúa siendo uno de los trajes regionales de mayor notoriedad, al portarlo las mujeres zapotecas son símbolo de su región

¹²³ Hesterberg, Annegret, “Una segunda piel”, en *Artes de México (...), Op. Cit.*, p.40.

¹²⁴ Extracto de *El sur de México*, ver “Mirando hacia el sur” en *Artes de México (...), Op. Cit.*, p. 31.

y emblema de su etnia. Este hecho lo pude corroborar en el trabajo de campo, ya que todas las personas entrevistadas y encuestadas opinaron que la tehuana es reconocida no sólo en Oaxaca, sino en todo el país e incluso a nivel internacional principalmente por su indumentaria, la cual es descrita y admirada en mucha de la música dedicada a las zapotecas y utilizada de manera fundamental -como veremos posteriormente- por las nuevas intérpretes binnizá.

Como conclusión a este panorama de la situación de las mujeres zapotecas en la actualidad, puedo decir que la fuerte valoración que tienen estas mujeres en el Istmo de Tehuantepec procede en gran medida de su independencia económica,¹²⁵ la cual les permite participar directamente en la toma de decisiones a nivel familiar y comunitario. Las mujeres istmeñas son las principales transmisoras de la cultura zapoteca, al encargarse del sistema festivo y de mantener símbolos étnicos como la lengua o la vestimenta, lo cual ayuda a preservar la identidad étnica, permitiendo a los miembros del grupo reconocerse entre sí y diferenciarse de otros.

Marinella Miano realiza una descripción muy acertada de las mujeres zapotecas contemporáneas, misma que reproduzco a continuación pues engloba varios de los puntos tratados anteriormente:

En el Istmo el espacio físico y social parece estar completamente ocupado por las mujeres, opulentas, de porte orgulloso, la cabeza en alto, la mirada altiva, una actitud de seguridad frente a los otros y frente a la vida, con la libertad y soltura de movimientos, sus cuerpos vividos sin constricciones ni vergüenza, ataviados con vestimentas llamativas llenas de colores, flores y oro, exhibiendo vientres abultados, símbolo de fertilidad, cuerpos que se imponen a la vista y llenan el espacio, las voces fuertes y claras, deleitándose en hablar zapoteco, un aspecto de fuerza y seguridad en sí mismas, una falta asombrosa de

¹²⁵ Hecho que ha quedado demostrada en los estudios realizados por Beverly Newbold, Marinella Miano, Leticia Reina y Margarita Dalton.

inhibición en la forma de dirigirse a los hombres, las autoridades, los foráneos y los extranjeros.¹²⁶

Por mi parte puedo decir que, gracias a la observación participativa durante mi estancia en la región, pude conocer y admirar la independencia de las zapotecas en su sociedad; las vi trabajar fuertemente, corroboré sus habilidades comerciales, su capacidad de gestión y liderazgo; me percaté de que las binnizá administran el dinero familiar y se encargan de distribuirlo no sólo con los miembros de la familia sino entre la comunidad a través del sistema festivo. De igual manera, confirmé el trato desinhibido que tienen frente a otros (hombres y mujeres, coterráneos o forasteros), el orgullo étnico por su cultura y el gran respeto a la figura de la madre. Habiendo antes investigado en otras comunidades indígenas, entre las que se encuentran los zapotecos de la sierra norte de Oaxaca, los ñaña (otomíes) del Estado de México y Querétaro, puedo decir –basándome también en otros estudios- que el caso de las zapotecas istmeñas es único en el panorama de los pueblos indígenas de México.

Las mujeres zapotecas de hoy siguen sorprendiendo a los viajeros/ras y estudiosas/sos que se acercan al Istmo, y, aunque no todas las mujeres zapotecas hablen el zapoteco ni vistan cotidianamente con el traje istmeño, siguen manteniendo además de su independencia, un porte altivo, una gran desinhibición frente a los otros y un evidente orgullo étnico. Más adelante observaremos como estos rasgos se ven reflejados tanto en el actuar cotidiano como en las ocasiones performativas donde participan las nuevas intérpretes istmeñas.

¹²⁶ Miano, Marinella, *Hombre, mujer y muxé (...)*, Op. Cit., p. 58.

Capítulo II

El surgimiento de las nuevas intérpretes binnizá y su contexto.

Después de haber reflexionado sobre el relevante papel que las mujeres zapotecas juegan en sus comunidades, al ser ellas las principales encargadas de la economía familiar, de la transmisión de tradiciones istmeñas y de la organización del sistema festivo privado y colectivo, podemos preguntarnos ¿Cómo ha sido su participación en la música istmeña? Responder a esta interrogante implica hablar al menos brevemente sobre esta música.

La música istmeña (MI)¹²⁷ será entendida en este trabajo como una música local, en los términos expuestos por Ana María Ochoa, según la cual, las músicas locales, son “músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos”.¹²⁸ En este sentido, el Istmo de Tehuantepec en su parte oaxaqueña será el territorio y los zapotecos istmeños ese grupo cultural determinado.

Asimismo, esta música local es pensada como un *sistema musical*. Retomando el concepto desarrollado por Gonzalo Camacho, quien expone:

Los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales, y las ocasiones performativas, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, y que al mismo tiempo constituyen vínculos con otras dimensiones sociales, fundándose de esta manera un gran sistema comunicativo.¹²⁹

¹²⁷ En adelante con esta abreviatura será indicada la música istmeña en distintos momentos de la presente tesis.

¹²⁸ Ochoa, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Colombia, Grupo Editorial Norma, 2003, p. 10.

¹²⁹ Camacho, Gonzalo, “*La cumbia de los ancestros. Música (...), Op. Cit.*”

La participación de las mujeres en el ámbito público de la **MI** y su relación con los elementos de este sistema musical fue sumamente limitada hasta hace relativamente pocos años.¹³⁰

Aunque como lo hacen constar diversos trabajos, la música fue un elemento muy importante en las culturas mesoamericanas¹³¹ y por tanto podemos ubicar la **MI** desde la época prehispánica, para los fines de esta investigación prestaremos especial atención a la música creada a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En esta época los propios istmeños ubican la llegada del jaleo andaluz *La Sandunga* al territorio istmeño y su posterior transformación¹³² en un *son istmeño*, el cual es considerado el género musical más representativo de la **MI**. Junto con *La Sandunga* comienzan a interpretarse muchos sones istmeños: *La Petrona*, *La Llorona*, *El lucero de la mañana*, el *Mediu Xhiga*, *La Petenera*, *La Vicenta*, *La Juanita* y *La Micaela*, entre otros, mismos que como puede observarse llevan en su mayoría el nombre de una mujer.

Primero a través de los sones *istmeños* y luego mediante las *canciones istmeñas* y otros géneros musicales que fueron surgiendo o incorporándose al sistema musical istmeño (*corridos*, *boleros*, *tangos*, *huapangos*), las mujeres fueron vistas como musas inspiradoras, seres a quienes rendir admiración, sujetos pasivos que escuchaban la **MI** como un homenaje a su hermosura. Convirtiéndose en un tema recurrente dentro del repertorio de la música istmeña, pero sin participar ellas mismas ni como intérpretes ni como compositoras, ya que los géneros mencionados fueron compuestos y cantados por hombres.

¹³⁰ Como veremos más adelante en este mismo capítulo, las mujeres zapotecas si tuvieron un rol importante relacionado con la **MI** en el ámbito privado.

¹³¹ Al respecto puede consultarse, Saldívar, Gabriel (1934), Moreno, Salvador (1961), Martí, Samuel (1984), Turrent, Lourdes (1996) y Martínez, Enrique (2004).

¹³² Al mezclarse con elementos de la música zapoteca.

Fue hasta finales de los años setenta del siglo XX que las tehuanas Elsa Cabrera y María Luisa Leyto¹³³ son invitadas a cantar algunos temas istmeños con la Banda Princesa Donají, una de las agrupaciones musicales más prestigiadas de la región. Aunque la presencia de estas mujeres fue importante, su ejemplo no fue seguido por otras mujeres zapotecas, además de que tuvieron una difusión muy limitada dentro de la misma zona istmeña. El panorama musical istmeño continuó dominado por hombres durante varios años.

A partir del año 2000 comienza una progresiva adscripción al campo público de la MI de mujeres intérpretes de diferentes comunidades. Juanita Ramírez, Martha Toledo, Natalia Cruz, Mary Medina,¹³⁴ Jacinta Fuentes, Miroslava Fajardo, Bianni Sánchez, Paola Zárate, Patricia Alcaraz y Guiexhoba Fajardo son algunas de estas nuevas intérpretes. Nuevas porque como se ha expuesto antes, durante décadas los hombres fueron los principales exponentes de la MI y nuevas respecto a Elsa Cabrera y María Luisa Leyto, sus precursoras.

Actualmente la MI encuentra en las mujeres algunas de sus principales representantes. Destacando por su gran proyección, Martha Toledo, Natalia Cruz y Mary Medina, cantantes en quienes se centra el presente trabajo.

Analizaremos a continuación los elementos endógenos y exógenos que favorecieron el surgimiento de las nuevas intérpretes, así como sus contextos.

¹³³ Ver, Palacios, Jesús y Villalobos, Luis, "María Luisa Leyto Manche. Una voz de candor regional", en *El zapoteco "por el orgullo de nuestra raza"*, No. 3, mayo-julio, 2005, Universidad del Istmo, México, p. 23.

¹³⁴ Cantautora que surge en el año 2005, siendo la primera compositora istmeña.

Las Huada huiini.¹³⁵ Susana Harp y Lila Downs

De acuerdo con lo observado en el trabajo de campo, la reciente y continua incorporación de nuevas intérpretes zapotecas al ámbito público de la música istmeña, además de los factores internos (que serán explicados posteriormente), se vio impulsada por un factor externo: el éxito que dos cantantes oaxaqueñas obtuvieron con sus primeras producciones discográficas, Susana Harp con *Xquenda* (1997) y Lila Downs con *La Sandunga* (1999).

La popularidad alcanzada por Harp y Downs en ciertos sectores de la sociedad mexicana e incluso fuera del país,¹³⁶ llevó a la comunidad zapoteca a cuestionarse sobre la escasez de cantantes istmeñas. Hecho que benefició el surgimiento de las nuevas intérpretes. Así lo señalan varias de las personas entrevistadas en el trabajo de campo, al igual que los compositores Mario López, Israel Vicente y la cantante Natalia Cruz.

En los dos CDs antes mencionados, tanto Harp como Downs cantan música oaxaqueña. En *Xquenda*, la mayoría de los temas provienen de la música istmeña y varios de ellos son interpretados en zapoteco, mientras que en *La Sandunga* hay canciones istmeñas, mixtecas y otras de la autoría de la propia Downs. Ambas producciones coinciden en utilizar arreglos musicales que añaden instrumentos ajenos a las dotaciones instrumentales tradicionales usadas en la música zapoteca. Instrumentos que como el piano o el violoncello son asociados a la tradición musical occidental.

La grabación de música indígena, así como las modificaciones tímbricas y rítmicas de la misma, no resultan una casualidad, están relacionadas con un mundo globalizado donde la música con rasgos “étnicos” se puso de moda en el mercado gracias a la *World music*. Los sonidos generados en la sociedad requieren una etiqueta para poder comercializarse, es así que a fines de los años

¹³⁵ Palabra zapoteca para decir fuereñitas.

¹³⁶ Especialmente en el caso de Downs con *La Sandunga*.

ochenta del siglo XX se utilizó el término *World music*, justamente para vender grabaciones de músicas locales provenientes de distintas partes del mundo.

Como señala Ana María Ochoa “La creación de esta categoría respondía a una necesidad comercial: a los almacenes de música del norte europeo estaban llegando discos que no se podían vender como folklore ni tampoco cabían dentro de otras categorías comerciales”.¹³⁷ Fue entonces que la industria musical prestó atención a esas “otras músicas” y comenzó a difundirlas globalmente.

Actualmente, el término *world music* abarca prácticas musicales muy diversas entre sí, por lo que la definición sobre el mismo también varía según el autor. Por ejemplo, para Ochoa “La música del mundo (...) se refiere a todo tipo de música que no sea de origen europeo o norteamericano, o que pertenezca a las minorías étnicas residentes en cualquier parte del mundo”.¹³⁸ Por su parte, Ramón Pelinski plantea que la *World Music* “Son músicas -y prácticas musicales- que nacen de la hibridación de estilos musicales (étnicos) del Tercer Mundo con las músicas africano-americanas de difusión masiva”.¹³⁹ Desde esta perspectiva, la *música del mundo* es en realidad música creada e interpretada en el tercer mundo, ligada a caracteres étnicos, y comercializada por el primer mundo.

La mercantilización de las músicas locales se da en el contexto de la globalización. Las industrias culturales y sus productos como la *world music*, son vehículos de la globalización, mediante los cuales se produce una visión del mundo, según la cual, el tiempo y el espacio del mundo en que vivimos se ha compactado “resultando en una nueva experiencia: la de la instantaneidad”.¹⁴⁰ Lo que sucede en un lugar del mundo puede conocerse inmediatamente al otro lado gracias a la conexión de los medios de comunicación, transformando la experiencia cultural contemporánea en “un evento multicultural y

¹³⁷ Ochoa, Ana María, El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la *música*, en Revista Transcultural de Música, No. 6., disponible en www.sibetrans.com.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Pelinski, Ramón, *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*, España, Akal, 2000, pp. 156-157.

¹⁴⁰ Brünner, José Joaquín, *Globalización cultural y modernidad*, Chile, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 134.

desterritorializado para la gran mayoría que accede a la TV y los mercados”.¹⁴¹ Es una visión ecléctica del mundo, como señala Jean Francoise Lyotard “uno escucha *reggae*, ve un *western*, come en McDonalds y cena comida local, usa perfume de París en Tokio y vestido retro en Hong Kong”.¹⁴² Al escuchar en la casa, el automóvil o la oficina, música procedente de una comunidad que se encuentra en un apartado sitio del planeta, se constata que el mundo se ha globalizado, que el tiempo y el espacio efectivamente se han compactado.

Los procesos globalizadores son el contexto de la música hecha tanto por Downs y Harp, así como por las nuevas intérpretes zapotecas, de ahí la importancia de hablar del fenómeno de la globalización.

“La ‘globalización’ está en boca de todos; la palabra de moda se transforma rápidamente en un fetiche, un conjuro mágico, una llave destinada a abrir las puertas a todos los misterios presentes y futuros”.¹⁴³ Ciertamente, como señala Zygmunt Bauman, la globalización es una referencia constante en distintos ámbitos, de hecho, es un concepto ampliamente discutido en las ciencias sociales, siendo protagonista de los más acérrimos debates.

No existe un consenso en la definición de un fenómeno tan complejo como es la globalización, por lo cual, para los fines de este trabajo recurriremos a lo planteado por Ulrich Beck y otros autores que se expondrán a continuación.

De acuerdo con Beck “la globalización significa los procesos en virtud de los cuales los estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder, orientaciones, identidades y entramados varios”.¹⁴⁴ Los actores individuales y colectivos de los distintos estados-nación del sistema mundial se interconectan y generan relaciones de interdependencia mediante procesos que, como señala

¹⁴¹ *Ibid*, p. 135

¹⁴² Lyotard, Jean, *The Postmodern explained: Correspondance 1982-1985*, USA, University of Minnesota Press, 1992, p. 8. Traducción mía.

¹⁴³ Bauman, Zygmunt, *La globalización. Consecuencias humanas*, México, FCE, 2010, p.7.

¹⁴⁴ Beck, Ulrich, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuesta a la globalización*, Barcelona, Paidós, 1998, p.29.

Beck, son multidimensionales: económicos, políticos, ecológicos, tecnológicos y culturales.

De estas dimensiones, la economía adquiere una gran importancia, pues es en el ámbito económico donde surge la globalización. Las palabras de Octavio Ianni son muy esclarecedoras al respecto, al señalar que:

Las fuerzas decisivas por las que se da la globalización del mundo creando una configuración histórico-social nueva, sorprendente y determinante, son las fuerzas desplegadas con la globalización del capitalismo, proceso que adquirió ímpetus excepcionales y avasalladores desde la Segunda Guerra Mundial y más aún con la guerra fría, entrando en franca expansión después de ésta.¹⁴⁵

Debemos apuntar que la interrelación entre el mundo globalizado y el capitalismo ha llevado a algunos autores como Roland Robertson (1992) Malcolm Waters (1995) y Carlos Vilas (1999), entre otros, a ubicar el origen de la globalización en el siglo XVI,¹⁴⁶ época en que comienza a desarrollarse el capitalismo en Europa occidental. Si bien es cierto que pueden reconocerse antecedentes de la globalización incluso siglos antes del siglo XVI, en esta investigación hablaremos específicamente sobre la globalización que se da desde la segunda mitad del siglo XX y que encuentra en 1989 una fecha clave, ya que tanto el derrumbamiento del muro de Berlín como el fin de la Guerra Fría, implicaron el debilitamiento del sistema socialista, propiciando una gran expansión del capitalismo y la instauración de un mercado libre.

¹⁴⁵ Ianni, Octavio, "La era del globalismo", Revista Nueva Sociedad No. 163, Venezuela, pp. 92-93. Disponible en http://www.nuso.org/upload/articulos/2798_1.pdf, consultado el 22 de marzo de 2012.

¹⁴⁶ Uno de los debates académicos en torno a la globalización es precisamente el que se relaciona con su fecha de inicio, encontrándonos aquí con las posturas más diversas, por ejemplo, Swenson (2003) plantea que la globalización surge con el mismo proceso de formación de la tierra. Por su parte, Marcos Kaplan (2002:17), afirma que el origen mismo de la especie humana y sus primeras migraciones de África son fases precedentes de la globalización. Otros autores como Frank y Gills (1993), aseveran la existencia de un sistema mundial muchos siglos antes del origen del capitalismo moderno.

La economía global de nuestra época se caracteriza por la reducción del poder de los estados-Nación¹⁴⁷ en beneficio de las empresas transnacionales, la fragmentación del proceso productivo, la libre circulación de capitales financieros, un mercado mundial, así como el uso de los avances tecnológicos en las transacciones comerciales. Respecto a esta última característica, Manuel Castells argumenta:

Las nuevas tecnologías desempeñaron un papel fundamental al facilitar el surgimiento de este capitalismo flexible y dinámico, proporcionando las herramientas para la comunicación a distancia mediante redes, el almacenamiento/procesamiento de la información, la individualización coordinada del trabajo y la concentración y descentralización simultáneas de la toma de decisiones.¹⁴⁸

Estas nuevas tecnologías resultan esenciales en los procesos de globalización de las últimas décadas, renovando “incesantemente la producción de bienes y servicios para mercados competitivos”.¹⁴⁹ Entre estos bienes de consumo se encuentra la *World Music*, cuyo surgimiento se vio impulsado precisamente por estas tecnologías, por un lado porque la disminución de los costos de grabación hizo posible que muchas músicas de ámbitos locales pudieran registrarse, y por otro porque gracias a las redes de comunicación estas músicas fueron conocidas en latitudes diferentes.

El caso de la *World Music* nos muestra una de las contradicciones primordiales de la cultura globalizada, “la contradicción entre efectos locales y requerimientos globales de control”¹⁵⁰ y es que la interconexión mundial permite la visibilización de culturas locales, la puesta en escena de la diversidad humana en sus distintas manifestaciones. Pluralidad que el mercado global procura convertir en mercancía, es decir, se reivindica lo local pero a través del mercado.

¹⁴⁷ Cfr, Beck, Ulrich, *Op.Cit.* pp. 16-17.

¹⁴⁸ Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Fin del milenio Vol. III*, México, Siglo XXI editores, p. 407.

¹⁴⁹ Brünner, José Joaquín, *Op. Cit.*, p.28.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 139.

No es casualidad que también a finales de los ochenta surgieran “otras categorías de comercialización en la industria musical global, tales como música latina, rock en español, música celta, música de la nueva era (...) atestiguando una intensificación del mercado sonoro globalizado y una fragmentación de los gustos y músicas disponibles para consumo a nivel global”.¹⁵¹

Ahora bien, en el mercado global no existe una participación igualitaria de sus miembros, éste es controlado desde centros hegemónicos de poder, a saber, Estados Unidos y Europa occidental, por ello, las pautas culturales difundidas por la globalización son en realidad las pautas occidentales. Lo anterior implica que la diversidad cultural del mundo se somete a una mercantilización occidentalizada. En el caso de la industria musical existen “monopolios que controlan un alto porcentaje del mercado oficial de la música a través de grandes multinacionales con centros financieros y productivos en Japón, Europa y Estados Unidos. Hoy en día (...) esta producción se concentra en cinco compañías: Sony, Universal, EMI, BMG, Warner”.¹⁵² Son estas corporaciones las que van marcando los modelos sobre la mercantilización de la música.

La *World Music* pretende “dar a conocer la música de las culturas del mundo”,¹⁵³ sin embargo, para que estas músicas locales puedan insertarse en los circuitos de distribución y circulación de las industrias musicales deben mezclarse frecuentemente con ritmos, géneros e instrumentos occidentales. Así, al ser empaquetada “como producto para el consumo del Primer Mundo, el elemento étnico se inscribe en ellas como superficie, perfume, color o simple alusión a un mundo sonoro despojado ya de simbolismos culturales territorializados”.¹⁵⁴ Lo que importa en última instancia es “satisfacer las necesidades económicas de unas empresas disqueras que buscan acercarse a

¹⁵¹ Ochoa, Ana María, *Músicas locales*, Op. Cit., p.

¹⁵² *Ibid.*, p.17.

¹⁵³ Así lo expresa el sello Putumayo en su página de internet, ver <http://www.putumayo.com/AboutUs>. Consultada el 25 de mayo del 2012.

¹⁵⁴ Pelinski, Ramón, Op. Cit., p. 157.

un gusto cada vez más generalizado en el mundo entero, impuesto y cultivado por ellas mismas”.¹⁵⁵

Ana María Ochoa explica que para 1991 esta música ya aparece como categoría en la revista *Billboard*, “con cifras de venta y anuncios publicitarios bajo su nombre”. *Billboard* es un instrumento de las grandes disqueras para influenciar el gusto musical y colocar a sus artistas en los primeros lugares de venta. Las listas de venta como ésta “se usan siempre para crear (más que para reflejar) comunidades reunidas en torno a unos mismos gustos”.¹⁵⁶

Tenemos así que, para fines del siglo XX, las compañías disqueras habían construido un público interesado en ese “perfume” de lo étnico, lo que explica en parte el buen recibimiento que tuvieron *Xquenda* y *La Sandunga*, ambas producciones influenciadas por la *World Music* y que fuera de nuestro ámbito local pueden ser consideradas como parte de esta categoría. Inclusive, en el CD dedicado a México del sello discográfico Putumayo (2001), aparece el tema “Naela” cantado por Downs (bolero que es interpretado por primera vez en el CD “La Sandunga”). En seguida profundizaremos justamente sobre estos materiales sonoros.

¹⁵⁵ Posadas Andrés, “La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia”, en *Arte. La revista*, No. 9, Vol. 5, enero-junio 2005, Facultad de Artes, Universidad de Antioquía, p. 22. Disponible en dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1329225. Consultado el 18 de marzo del 2012.

¹⁵⁶ Frith, Simon, “Hacia una estética de la música popular”, en Cruces, Francisco (coordinador), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001, p. 419.

Xquenda y La Sandunga. La música istmeña trastocada.

Los títulos mencionados aluden –como se indicó anteriormente– a las primeras producciones discográficas de Susana Harp y Lila Downs¹⁵⁷ respectivamente, pero ¿Quiénes son estas mujeres? ¿Por qué interpretan música zapoteca? Las preguntas se hacen aún más pertinentes al pronunciar sus apellidos.

Coincidentemente, tanto Harp como Downs son oaxaqueñas de padres extranjeros, libanés el de una, estadounidense el de la otra y madres oaxaqueñas. Ambas provenientes de profesiones distintas a la música, la psicología y la antropología, aunque según ellas mismas tuvieron un interés temprano en la música, especialmente en la tradicional.

Susana Harp inició su carrera discográfica con el CD *Xquenda*, el cual fue grabado entre 1996 y 1997 con el apoyo de la Asociación Filantropía, Educación y Cultura A.C. (hoy Asociación Cultural Xquenda A.C.) y presentado públicamente en 1997.¹⁵⁸ Este material está conformado por 13 temas, de los cuales 10 son de música istmeña (tanto de dominio popular como de compositores contemporáneos) y cuatro de éstos son cantados en zapoteco, como se muestra enseguida.

¹⁵⁷ Aunque en este trabajo abordo exclusivamente a Susana Harp y Lila Downs, por considerar (de acuerdo a los datos empíricos) la importancia de sus trabajos en la música istmeña, existen otras cantantes oaxaqueñas como Georgina Meneses o Alejandra Robles que también han retomado la MI en su quehacer musical y que junto con Downs y Harp son consideradas por los medios de comunicación como el grupo de las divas o las reinas oaxaqueñas.

¹⁵⁸ Datos expuestos por la misma Harp en su página web. Ver en <http://www.susanaharp.com>. Consultado el 22 de febrero del 2011, 3:00 p.m.

CD Xquenda			
Tema	Autor/Región	Lengua	Dotación instrumental
<i>Canción anónima</i>	Dominio popular	Español	Guitarra
<i>Gugu Huini</i>	Eustaquio Jiménez Girón (Istmo)	Zapoteco	Flauta transversa, guitarra
La Martiniana	L. Andrés Henestrosa/M. son regional (Istmo)	Español	Guitarra
<i>Ra Bacheeza</i>	Manuel Reyes (Istmo)	Zapoteco	Violoncello y guitarra
<i>Cuando bajas a la fuente</i>	L. Juan G. Vasconcelos, M. Gabino García Jr. (Oax, Oax.)	Español	Flauta transversa, guitarra, percusiones
<i>El amuleto</i>	Alvaro Carrillo (Costa chica)	Español	Guitarras, violoncello
<i>El caracol</i>	Gustavo López (Istmo)	Español	Guitarra, violoncello, flauta transversa
<i>La Llorona</i>	Dominio popular (Istmo)	Español	Guitarra y requinto
<i>Algo me dicen tus ojos</i>	Andrés Henestrosa (Istmo)	Español	Guitarra
<i>Petrona de Nezaguete</i>	Juan Jiménez. (Istmo)	Zapoteco	Guitarra
Como de treinta	Héctor Martel (Oax, Oax)	Español	Guitarra y requinto
Xquenda	Manuel Reyes (Istmo)	Zapoteco	Piano y guitarra
Xquenda (instrumental)			Violoncello y guitarra

Cuadro 2.1 CD Xquenda
Fuente: Elaboración propia.

Como vemos en el cuadro anterior, Harp utiliza arreglos musicales que además de la tradicional guitarra incluyen violoncello, flauta transversa y piano, los cuales resultan ajenos a las dotaciones instrumentales usadas en el Istmo. La música istmeña se ve trastocada no sólo por fusionarse con instrumentos, en este caso ligados a la música occidental académica, sino también porque los arreglos musicales presentan cambios de tonalidad, giros armónicos y melódicos

que difieren de las versiones interpretadas por los artistas de la región¹⁵⁹ y que son más cercanos a lo que podríamos llamar, de acuerdo con Andrés Posadas, una sonoridad global.¹⁶⁰

Para ejemplificar lo antes dicho, podemos tomar el caso de la canción *Ra Bacheeza*, la cual en la versión de Harp es interpretada con un ritmo lento y en tono menor, teniendo el violoncello una fuerte presencia. En cambio, este mismo tema es cantado por el trío zapoteco *Binni Gulá´za* en tonalidad mayor y con un ritmo mucho más rápido. Otro ejemplo es el son *Gugu Huini* (La Tortolita) que es tocado con Pito o Gueere (flauta de carrizo) en las versiones realizadas por agrupaciones musicales istmeñas, mientras que en el arreglo cantado por Harp escuchamos una flauta transversa, cuyo sonido y afinación es muy diferente al *Gueere*, que tiene una gran tradición en la zona del Istmo.¹⁶¹

Además de cantar en zapoteco, en la portada de *Xquenda*, Harp aparece vestida con un colorido traje de gala istmeño que se complementa con un ahogador.¹⁶² Es decir, aunque esta cantante no es tehuana, su primera producción discográfica está estrechamente vinculada al Istmo de Tehuantepec, tanto a nivel visual como musical. En la entrevista personal realizada con Susana Harp, al preguntarle sobre su reiterada elección del traje istmeño en sus presentaciones públicas ésta respondió:

Canto muchas canciones del Istmo y algo que es definitorio para que yo lo elija con mucha frecuencia es que escénicamente es un traje tradicional que se logra distinguir, hay lugares que hay cosas maravillosas de trajes ¿no?, maravillosas, simplemente en costa chica, hay cosas divinas, pero si tú los ves de lejos parece una sábana con un hoyo en la cabeza y no alcanzas a distinguir el brocado tan fino que tiene, etc, etc, en cambio con un traje de tehuana desde muy lejos se logra distinguir el trabajo, el bordado que hay, en fin, no se pierde con la distancia,

¹⁵⁹ Trovadores, dúos, tríos, conjuntos de marimba, bandas de aliento.

¹⁶⁰ Posadas, Andrés, *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁶¹ Ver Anexo sobre dotaciones instrumentales.

¹⁶² Collar formado por monedas de oro y que es a menudo usado por las tehuanas como accesorio del traje de gala. En los últimos años debido a los actos vandálicos que han afectado la zona del Istmo, las mujeres han optado por usar joyería de fantasía,

además, arropa de una manera maravillosa pero ya eso es como un gozo personal pero yo también pienso en la parte visual y hay otros huipiles divinos que simplemente en el escenario no se logran distinguir.¹⁶³

Aunque de acuerdo a lo expresado por Harp la elección de su vestuario obedece a cuestiones de conveniencia escénica, a nivel simbólico es innegable la asociación del traje de tehuana al Istmo, a su tradición musical y a la fuerza de sus mujeres, razones que no son consideradas conscientemente pero que están presentes en el discurso musical y visual de *Xquenda*.

Por otra parte, encontramos a Lila Downs, cuyo primer material discográfico oficial es *La Sandunga*, CD grabado entre 1996 y 1997 con el apoyo de la Asociación Cultural Xquenda A.C. y dado a conocer públicamente hasta 1999.

La Sandunga contiene trece temas en español y dos en mixteco,¹⁶⁴ de entre los trece, Downs interpreta tres temas representativos de la música istmeña: el bolero *Naela* de Chu Rasgado, el son *la Llorona* y por supuesto *La Sandunga*. Llama la atención que el título de este CD sea justamente un son istmeño que es un himno para los zapotecos,¹⁶⁵ especialmente si consideramos el origen mixteco (por parte de madre) de Downs. Asimismo, para la portada de este CD, Lila Downs utiliza un huipil con el que juega entre lo mixteco y lo zapoteco, ya que esta prenda también es usada por las mixtecas, igualmente usa como fondo de la carátula tanto un rebozo probablemente mixteco como un textil con grandes flores bordadas, las cuales identifican indudablemente la

¹⁶³ Entrevista personal con Susana Harp, realizada el 9 de diciembre del 2009, México, D.F. Soporte en audio, fotografía y notas de campo.

¹⁶⁴ Como lo señala el folleto de este CD, en *La Sandunga* se hace un recorrido por la música de diversas regiones oaxaqueñas.

¹⁶⁵ Ver anexo sobre *La Sandunga*.

vestimenta de gala zapoteca. Sin embargo, desde mi perspectiva hay una referencia especial hacia la cultura istmeña.¹⁶⁶

La música istmeña que encontramos en *La Sandunga* es:

Música istmeña en <i>La Sandunga</i>	
Tema	Dotación Instrumental
La Sandunga	Piano, guitarra y contrabajo
Naela	Guitarra, flauta transversa y percusiones
La Llorona	Piano, contrabajo y guitarra

Cuadro 2.2 *La Sandunga*
Fuente: Elaboración propia.

El CD *La Sandunga* no sólo se escuchó en México, sino que fue el material con el que Downs se dio a conocer tanto en Estados Unidos como en Europa, al ser reeditado posteriormente por el sello discográfico Narada World,¹⁶⁷ el cual le ha dado difusión a nivel internacional.

En este CD se fusiona la música tradicional con dotaciones instrumentales y ritmos de géneros como el jazz (en sus distintas vertientes). Por ejemplo, el son *La Sandunga* es presentado con un arreglo para piano, guitarra y contrabajo, donde el piano y el contrabajo utiliza ritmos y giros melódicos provenientes del jazz, además de recurrir a un extenso registro vocal.

¹⁶⁶ Y aunque el álbum incluye dos temas en mixteco, los sencillos más difundidos y con mayor presencia son los pertenecientes a la música istmeña, este fue el caso de la antes citada “Naela” para el disco de México de Putumayo y “la Llorona” que incluso fue utilizado en la película “Frida”, dirigida por Julie Taymor y producida por Salma Hayek, USA, 2002.

¹⁶⁷ Ver catálogo en http://www.narada.com/artist_page.htm

Tenemos así que, a finales del siglo XX, dos cantantes oaxaqueñas pero no istmeñas acuden tanto a la música zapoteca como a la vestimenta tehuaana en sus primeras producciones discográficas, hecho que coincide con el interés de las industrias culturales por mercantilizar lo revestido de etnicidad, lo exótico. La apropiación que hacen Harp y Downs de elementos de la cultura zapoteca istmeña, particularmente del atuendo de sus mujeres tiene que ver precisamente con esa comercialización y es que, como vimos en el capítulo anterior, la tehuaana se convirtió en un símbolo de la mujer oaxaqueña a nivel local, nacional e internacional e incluso en un arquetipo de lo mexicano. La fuerza fascinadora ejercida por las mujeres istmeñas es utilizada por ambas cantantes, quienes en los Cds abordados se venden de cierta forma como tehuanaas sin serlo. Imagen que les es conveniente para tener acceso a un público más amplio.

Por otra parte, estas intérpretes comienzan a reconfigurar elementos del sistema musical istmeño, introduciendo nuevos instrumentos y géneros musicales.

Lo planteado anteriormente nos lleva a preguntarnos cuál fue la reacción de la comunidad zapoteca frente a la propuesta musical de Harp y Downs.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Como dato complementario sobre estas dos intérpretes, debo decir que después de *Xquenda* y *La Sandunga* ambas han continuado su carrera musical, grabando inclusive en otras lenguas indígenas como el náhuatl, el maya, el tzotzil o el mazateco. Susana Harp se ha dedicado sobre todo a la realización y difusión de proyectos musicales temáticos en los que incluye música tradicional y música de compositores contemporáneos, siendo conocida en México, principalmente en el centro y en el sur. Lila Downs ha apostado por realizar producciones musicales en las que hay cada vez una mayor hibridación, pero también en las que ella no sólo canta sino escribe la letra y música de varios de sus temas. Downs no sólo es conocida en México, sino que ha alcanzado fama en Estados Unidos, Canadá y países europeos como España y Francia. Ha sido ganadora del premio Grammy en la categoría de mejor álbum regional mexicano, lo cual es una muestra de la popularidad que ha alcanzado.

La comunidad zapoteca, entre la legitimización y el cuestionamiento de una música propia pero externa.

En el año 2002 acudí al Istmo oaxaqueño por primera vez a realizar trabajo de campo,¹⁶⁹ percatándome de que en los lugares de difusión de la música istmeña grabada, que generalmente eran puestos ambulantes de música pirata además de las casas de cultura de Juchitán y Tehuantepec, los CDs de Harp y Downs ocupaban un lugar importante y se encontraban junto a los materiales discográficos de tríos, duetos o trovadores de la región.¹⁷⁰ Hasta la fecha este hecho puede constatarse no sólo en la región del Istmo, también en los festivales culturales de Oaxaca que se organizan en la ciudad de México y otros estados.

La observación anterior sumada a lo expresado por distintas personas durante las entrevistas realizadas en el trabajo de campo me hace plantear que la comunidad zapoteca adoptó una posición paradójica frente a las producciones discográficas de Harp y Downs. Por un lado, aprobó que su música, la música istmeña, fuera difundida más allá de sus fronteras, es decir, legitimó estos discos,¹⁷¹ pero por otro cuestionó a estas cantantes su origen no istmeño.

La misma Susana Harp relata que para los istmeños su disco *Xquenda* fue una afrenta, pero una afrenta para bien:

A mí me dicen *huada huini*, soy una fuereña, porque, aunque soy oaxaqueña soy de los valles centrales, yo soy de la ciudad de Oaxaca (...) Yo creo que fue como un poco una afrenta, como decir que una fuereña como para ellos lo soy, viene a venderle chiles a Clemente Jacks ¿no?, como dice la tradición, cómo yo me atrevo a cantar en zapoteco si no es mi lengua materna. Yo creo que sí, yo creo fue una afrenta, pero para bien, yo no siento que haya una rivalidad, ni que haya un

¹⁶⁹ Para la investigación de mi tesis de licenciatura en sociología, Ver Flores, Alejandra, *Op. Cit.*

¹⁷⁰ Realizados con sellos locales independientes.

¹⁷¹ Otra prueba de esta legitimización son los múltiples comentarios favorables que oaxaqueños e istmeños hacen sobre los videos musicales que aparecen en el sitio de Youtube. derivados de los Cds *Xquenda* y *La Sandunga*.

maltrato, por ejemplo, para con mi persona ni para con mi proyecto, al revés, yo siento mucho cariño en el Istmo, siento que la gente también dice ay pues mira esa es la loca que decidió ponerle atención a nuestras tradiciones y las ha llevado a otros lugares.¹⁷²

Los datos obtenidos en las encuestas realizadas a taxistas, comerciantes, amas de casa, estudiantes, empleados, instrumentistas y profesores de diversas comunidades del Istmo de Tehuantepec (ver anexos), indican que todos los encuestados han escuchado música de Susana Harp, resultando ser la intérprete (entre hombres y mujeres) más conocida entre la muestra de encuestados.

En la revista *Compositores istmeños* gestionada en la comunidad de Juchitán¹⁷³ se reconoce a Harp como intérprete de la música zapoteca. De ella se relata: “Mujer destacada dentro de la cuna musical zapoteca (...) Susana Harp ha dado vida a compositores istmeños (...); en todas sus presentaciones inicia con un abanico musical de las canciones istmeñas (...), es una mujer valiosa y orgullosa de sus raíces oaxaqueñas y sus lenguas indígenas”. Las palabras anteriores nos revelan que, hasta la fecha, la comunidad zapoteca sigue reconociendo a Harp su labor de difusión de la música istmeña. En mi opinión, Susana Harp funciona como un puente conector entre la comunidad zapoteca y el exterior.¹⁷⁴ La aceptación que encuentra por parte de muchos zapotecos también proviene del hecho de pertenecer a una de las familias más prestigiadas del estado de Oaxaca.

En las páginas web gestionadas por zapotecos podemos encontrar que los Cds tanto de Harp como de Downs son referidos como música istmeña, este es el caso de <http://zapotecosdelmundo.ning.com>, operada por migrantes istmeños y habitantes del Istmo, así como del podcast

¹⁷² Entrevista personal con Susana Harp, realizada el 9 de diciembre del 2009, México, D.F. Soporte en audio y notas de campo.

¹⁷³ Rodríguez, Carlos, “Intérpretes. Susana Harp”, en *Compositores istmeños*, Revista cuatrimestral de trova zapoteca. Año. 1, Núm. 1, Instituto Musical, Cultural y Editorial, Vicente Toledo, A.C., Juchitán, 2013. p.32.

¹⁷⁴ Al igual que las nuevas intérpretes, como se verá en el siguiente capítulo.

<http://www.poderato.com/gubidxaguerrero/sonidos-de-la-nacin-zapoteca> y de <http://www.biyubi.com> que manejan istmeños. Las tres páginas anteriores en sus secciones de discografía incluyen los materiales de Harp y Downs como música istmeña, hecho que muestra el consentimiento de los istmeños sobre la música que estas intérpretes difunden.

Respecto a la opinión de los entrevistados en el trabajo de campo, Natalia Cruz expresó: “Me parece que, haciendo un juicio objetivo, de cualquier manera que se difunda nuestra cultura hacia fuera es bueno, siempre que se haga con responsabilidad. Tiene que ver con que se puso de moda lo étnico”.¹⁷⁵ Esta respuesta fue compartida por varias personas de la comunidad zapoteca. Al parecer, la legitimación ganada por Harp y Downs proviene principalmente del hecho de dar a conocer la **MI** más allá del Istmo de Tehuantepec, de la portabilidad que hacen de la misma a través de los conciertos que realizan, sus grabaciones discográficas y participaciones tanto en programas de radio como de televisión.

La comunidad zapoteca aprueba que su música sea divulgada, pero cuestiona que esta difusión sea hecha por personas ajenas a ellos, que no comparten referentes identitarios como la lengua o la vestimenta. Al respecto, también Natalia Cruz señala: “ellas [refiriéndose a Downs y Harp] cantan en zapoteco y también en otras lenguas, en mi caso lo que yo hago no es folclore, ni estoy disfrazada cuando porto mi indumentaria, ni canto algo que no entiendo”.¹⁷⁶

Es importante señalar que pese a las críticas que pueden hacerse a los trabajos de Harp y Downs, ambas fueron construyendo –sobre todo dentro de la comunidad zapoteca de migrantes–, un público que comenzó a escuchar sin prejuicios la música istmeña presentada con otra fórmula. Por ejemplo, acompañada de otros instrumentos y mezclada con otros géneros. Dentro y fuera

¹⁷⁵ Entrevista realizada a Natalia Cruz el 3 de septiembre del 2008 en Juchitán de Zaragoza, Oaxaca. Soporte en audio y en notas de campo.

¹⁷⁶ *Ibid.*

del Istmo se formó una audiencia más receptiva a esta música, hecho que puede constatarse al leer los comentarios de zapotecos y migrantes istmeños sobre la música de estas cantantes, ya sea en el sitio youtube o en blogs de música oaxaqueña. Asimismo, pueden encontrarse palabras muy emotivas de un público urbano tanto de mexicanos como de extranjeros.

En distintos momentos citaré las expresiones de usuarios de internet, pues éstas pueden proporcionar datos muy significativos sobre la experiencia musical, además de que como apunta George Yúdice “No encontraremos mayor compromiso estético con formas y géneros musicales que la de los entusiastas aficionados que ponen sus comentarios en Youtube y MySpace”.¹⁷⁷

Por ejemplo, en el video *La Sandunga* de Downs puede leerse: “Que bonito es Oaxaca y sus costumbres es un orgullo que entre mis venas corra la sangre zapoteca”¹⁷⁸ (usuario identificado como **erijaim**). “Gracias Lila, por hacer llegar a mi memoria, cálidos recuerdos de mi infancia, escuchar esta canción, hace que pierda la noción del tiempo y me sitúe cuando inicie (sic) a tener memoria como sr (sic) humano, tal vez lo escuche (sic) desde el vientre de mi madre. Soy de Tehuantepec para mi (sic) fue canción de cuna por muchos años. Gracias por tu hermosa interpretación. Muaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa” **isaachdezt**. “Que gran nostalgia es no estar en mi tierra el istmo de tehuantepec... me dio piel de gallina.. y siempre que escucho esto me hace estar orgulloso de ser mexicano,.. me olvido de los problemas que tenemos en mexico (sic).. y me escabullo en los mejor que tiene mexico (sic) como nación(sic) que es su música(sic) rica en cultura ... y que mejor la señora lila downs para representarnos ...” (**MOLIN 89**), “Orgulloso de ser del istmo y siempre representando oaxaca con la frente en alto!, desde montreal quebec canada (sic)”.¹⁷⁹ En estas opiniones tanto de habitantes del Istmo como de migrantes puede observarse que quienes las

¹⁷⁷ Yúdice, George, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 18.

¹⁷⁸ Respecto a los comentarios debe señalarse que estos son copiados tal cual aparecen en internet con el propósito de no restar autenticidad a los mismos. Sólo se modifica el tipo de letra para uniformarlo con el resto del texto.

¹⁷⁹ Ver. http://www.youtube.com/watch?v=CV40t_fYRb4. Consultado el 1° de junio del 2012.

escriben reconocen la versión de *La Sandunga* interpretada por Downs como música istmeña, como una música que les es propia, mostrando un sentimiento de orgullo por la misma, sin importar que Lila Downs no sea tehuana ni las modificaciones armónicas y melódicas que esta versión presenta con respecto a las de grupos zapotecos.

El sentido de identidad istmeño también puede leerse en las notas sobre el video *La Ilorona* de Susana Harp, donde **DRANSERWALT** dice “Que viva mi tierra Zapoteca, los descendientes del Gran rey Cosijoeza y la princesa Coyolicatzin, los Zaa´s el pueblo de los cielos y la tierra, donde el sol renace cada dia (sic) con la algarabía (sic) del canto del Zanate y la añoranza de un dia (sic) feliz. ‘Que si Mexico (sic) es tabasco con su selva y su jaguar.. lo es también (sic) el istmo... la tierra del huipil y del olan (sic).” También **teresaguerrasalazar** comenta: “Susana Harp es una gran exponente, que maravilloso que gente de nuestras raíces hagan conocer nuestra cultura al mundo. Mi abuela Florentina Cortes Zelaya Tehuana, nacio, vivio (sic) y fue enterrada en su traje de Tehuana y le vendia (sic) trajes de Tehuana a Frida Khalo (sic), si mi abuela viviera tendria (sic) 117 a~os.(sic)”. ¹⁸⁰

El reconocimiento alcanzado por Harp y Downs implicó la propagación de la música istmeña en voz de mujer y esto favoreció a que más mujeres istmeñas cantaran públicamente una música que por derecho les correspondía. Así lo ratifica el compositor Israel Vicente quien coincide en señalar que la difusión de los medios de comunicación de mujeres cantantes foráneas impulsó a las mujeres zapotecas a cantar “por supuesto que ha influido en las mujeres de aquí para tomar el micrófono y cantar porque es no sólo tomar el micrófono, sino proponer, es transmitir las vivencias, la cotidianidad del pueblo, de las

¹⁸⁰ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=s6UKuSsQBDo>. Consultada el 2 de junio del 2012.

experiencias vividas (...) recuperación de la memoria histórica, propuesta nueva de canción desde la visión de una mujer”.¹⁸¹

Igualmente, Natalia Cruz señala que el movimiento de intérpretes mujeres de música istmeña empezó desde afuera, con Lila Downs y Susana Harp, ya que estas cantantes al tener acceso a los medios masivos de comunicación difundieron la música istmeña, la lengua y el traje tradicional de tehuana.

Los elementos endógenos en el surgimiento de las nuevas intérpretes zapotecas.

Hemos visto ya como un elemento externo, es decir, el espacio que fueron abriendo Susana Harp y Lila Downs, contribuyó a la incorporación de nuevas intérpretes zapotecas al ámbito público de la música istmeña, misma que se dio de manera tardía por varios factores internos.

Para entender los elementos intrínsecos que se conjugaron, es necesario preguntarse ¿Por qué en una región donde históricamente la mujer ha jugado un papel sumamente importante, su presencia en el campo musical público fue tan limitada? Esta pregunta es aún más pertinente si consideramos que algunas autoras como Angela MacRobbie (1980), Marcia Citron (1993) y Lucy Green (1997) consideran que uno de los principales problemas del acceso de las mujeres al ámbito público de la música (tanto académica como popular) es la salida de éstas del espacio privado y la connotación negativa que se da al trabajo de las mujeres en la esfera pública (tradicionalmente masculina).¹⁸² Factor que no es aplicable en el Istmo, puesto que como lo vimos en el capítulo I, existen documentos que muestran que las mujeres zapotecas han realizado actividades en el ámbito público (especialmente en el comercio) desde hace siglos.

¹⁸¹ Entrevista realizada el 30 de agosto del 2008 en el Café Cantautor de Juchitán de Zaragoza. Soporte visual, en audio y notas de campo.

¹⁸² Ya que en las sociedades androcéntricas, las mujeres suelen asociarse a dos modelos: la virgen y la prostituta. La exposición pública se relaciona con el libertinaje sexual, con una vida disipada. Al estar en lo público, las mujeres parecen no cumplir con los estereotipos de género que la sociedad ha construido para ellas.

Las respuestas de los entrevistados en el trabajo de campo respecto a la interrogante planteada son diversas, aunque todos coinciden en afirmar que debido a que la mujer es el principal tema de la MI, eran los hombres quienes le cantaban. En este sentido son muy claras las palabras del tehuano Samuel Villalobos, quien aseveraba que, en las *velas*, los cantadores dedicaban versos “con el propósito evidente de acatamiento y admiración a la mujer istmeña”¹⁸³ y que “precisamente, por significar *la Sandunga* acto de homenaje, admiración y de ofrenda a la mujer, nunca se ve el caso de que una mujer del Istmo sea la que cante *la Sandunga*”.¹⁸⁴ Las mujeres eran entonces musas inspiradoras de los compositores y cantantes istmeños. La compositora Mary Medina comenta al respecto: “Eran los varones los que jugaban ese papel de deleitar a la mujer, llevando serenata en la víspera de las bodas o algún acontecimiento que se realizaba como parte de la tradición”.¹⁸⁵

Otra respuesta se relaciona con el comercio, el cual al ser la actividad principal de las mujeres zapotecas les demanda mucho tiempo, sin dejarles espacio para otras actividades. Por otra parte, dentro de la división social del trabajo entre hombres y mujeres que existe en el Istmo, el hombre era quien tenía tradicionalmente la profesión de músico. Sobre este punto, Mary Medina expresó “siento que antes no se había dado el momento de incursionar en el canto, por ciertos tabúes que existían y las ocupaciones que muchas mujeres asumían de gran importancia, como el comercio, entre otros y los requerimientos del hogar que eran de gran responsabilidad para la mujer Istmeña, mientras sus maridos se iban al campo o de pesca o a realizar otro tipo de trabajo.”¹⁸⁶

Otro posible factor tiene que ver con la codificación de los conocimientos musicales, ya que en el Istmo oaxaqueño la MI se ha transmitido por tradición

¹⁸³ Villalobos, Samuel “A propósito de Nuestras Velas”, en *Guiengola*, N° 5, Tehuantepec, 1960, p. 20.

¹⁸⁴ *Ibid.* Subrayado mío.

¹⁸⁵ Comunicación electrónica realizada con Mary Medina el día 14 de marzo del 2012. Soporte electrónico y en notas de campo.

¹⁸⁶ *Ibid.*

oral,¹⁸⁷ eran los hombres quienes poseían el conocimiento musical y quienes lo enseñaban a otros hombres, frecuentemente de la misma familia, conformando una fuerte tradición de tríos, duetos y trovadores masculinos.¹⁸⁸

Si bien es cierto que debido a estas causas internas las mujeres zapotecas se incorporaran de forma tardía a la escena musical pública, no fue así en la transmisión oral,¹⁸⁹ ni en el canto en el ámbito privado. Las tehuanas han jugado un papel fundamental al arrullar a sus hijos con nanas en zapoteco y al enseñarle a los mismos las melodías de su comunidad, como señala Josemi Lorenzo “A través de las madres y abuelas, cada hija/o nieta/o ha entrado en contacto con las primeras melodías que ha escuchado, asociadas al calor del regazo materno. Las canciones de cuna, esas composiciones breves y cautivadoras, han constituido la primera lección musical que toda persona ha escuchado”.¹⁹⁰ Natalia Cruz expresó que los zapotecos vienen al mundo con música y se despiden con música, en su caso piensa que este arte le viene desde el vientre, ya que su madre le cantaba *Tehuanita* de Chu Rasgado y Xunaxi huiinni (virgencita) antes de nacer.¹⁹¹

Respecto a la práctica musical en la esfera privada, la cantante Margarita Chacón señaló que las mujeres istmeñas siempre han cantado, pero que no lo hacían en público, sino en su casa para acompañar sus actividades cotidianas, enseñar a los hijos y algunas veces en fiestas particulares. “Mis bisabuelas

¹⁸⁷ Sólo en años recientes se ha instaurado una escuela de música en Santo Domingo Tehuantepec y algunos talleres de música en la Casa de Cultura de Juchitán abiertos a todos sin distinción de sexo.

¹⁸⁸ Los factores anteriores limitaron el acceso de más mujeres zapotecas al ejercicio público de la **MI**, siendo semejantes a los que otras mujeres deben enfrentar para practicar diversos tipos de música. Por ejemplo, Marvis Bayton investigó sobre las restricciones ideológicas y materiales que llevan a la marginación de las mujeres en el rock. Ver, Bayton, Marvis, *Rock: Women Performing Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

¹⁸⁹ Por ello, décadas antes de la incursión de las cantantes de música zapoteca, en el disco recopilado por el INAH, *Música del Istmo de Tehuantepec* puede escucharse la voz de dos zapotecas cantando los arrullos *Gazizi nana*, *Gazizi tata* y *Gregorio*, procedentes de grabaciones realizadas en 1979.

¹⁹⁰ Lorenzo, Josemi, “La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas” en Machado, Marisa, (comp.), *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y Horas la editorial, 1998, p.22.

¹⁹¹ Entrevista realizada el 3 de septiembre del 2008 en la Casa de la cultura de Juchitán de Zaragoza, México.

cantaban siempre, yo heredé el estilo de cantar de ellas”.¹⁹² También a este respecto, Medina señala: “creo que muchas mujeres empezaron a cantar de manera íntima o en alguna reunión influenciadas por las grandes intérpretes de la canción popular mexicana, como son Flor Silvestre, Lola Beltrán y muchas más, que gracias a la santa televisión conocieron”.¹⁹³

Lo mencionado por Chacón y por Medina pude observarlo ya desde hace 15 años, cuando comenzaban a surgir las nuevas intérpretes zapotecas. En mi primer trabajo de campo en la zona, las mujeres encuestadas me decían que acompañaban sus faenas escuchando y cantando música istmeña. Asimismo, Na Cipriana Martínez, una mujer comerciante que me alojó en mi estancia en Juchitán durante el año 2008, me permitió grabarle algunas canciones istmeñas que le había enseñado su madre, a Na Cipriana la escuchaba todos los días cantar o tararear música en zapoteco mientras realizaba sus labores, al igual que a sus vecinas.

Es importante destacar el quehacer musical de las istmeñas en el ámbito privado, porque el menosprecio de este espacio ha contribuido a la invisibilización de las mujeres en la historia de la música. Cuando las nuevas intérpretes istmeñas hicieron público su canto ya tenían una larga tradición en el ámbito privado, así como el ejemplo de algunas cantantes que como hemos visto constituían casos excepcionales: Elsa Cabrera y María Luisa Leyto

Todas las causas anteriores reflejan también las complejas relaciones de género que se viven en la zona, ya que como exponen Águeda Gómez y Marinella Miano, en esta región el orden simbólico patriarcal no domina la articulación de las relaciones sociales dado el relevante papel que juegan las mujeres en la vida comunitaria,¹⁹⁴ sin embargo, su escasa participación (al menos hasta hace

¹⁹² Margarita Chacón es una cantante zapoteca que radica en la ciudad de México. Entrevista realizada el 1° de junio del 2012, en la Ciudad de México. Soporte en audio y notas de campo.

¹⁹³ Comunicación electrónica realizada con Mary Medina el día 14 de marzo de 2012. Soporte electrónico y en notas de campo.

¹⁹⁴ Gómez, Águeda y Miano, Marinella, “Dimensiones simbólicas sobre el sistema sexo/género en los indígenas zapotecas del Istmo de Tehuantepec (México) en *Gazeta de Antropología*, N 22,

pocos años) tanto en los diferentes espacios de la cultura como en los puestos políticos muestran que estas mujeres también presentan situaciones de subordinación frente a los hombres.

Encontramos que la estructuración de las prácticas musicales revela las dinámicas de las relaciones de género, entendidas como las concepciones sociales de lo masculino y lo femenino. Y aunque la relación género y música no es el tema central de esta tesis, si está siendo abordada en distintos momentos de la misma.

La adscripción de estas mujeres al ámbito público de la música istmeña abrió un espacio para que expresaran su visión del mundo a una audiencia externa, es decir, actualmente la **MI** ya no sólo enuncia lo que los hombres piensan sobre las mujeres sino también lo que las éstas piensan de sí mismas y de su comunidad. Esta visión femenina también ha implicado la reconfiguración de prácticas musicales de la **MI**.

Las prácticas musicales de las nuevas intérpretes se realizan en el marco del sistema musical istmeño. Revisaremos a continuación la forma en que Natalia Cruz, Mary Medina y Martha Toledo han organizado su música a través de las dotaciones instrumentales, los géneros musicales y las ocasiones performativas, pero antes de ello expondremos al menos una breve biografía que nos permita conocer a estas mujeres binnizá. En este apartado abriré un espacio para que estas musas, mis musas, musas de su comunidad, con ese poder inspirador y a la vez creativo se cuenten a sí mismas, ellas sin lugar a dudas lo hacen mucho mejor que yo, que me concentraré en presentar datos biográficos, las experiencias de vida se las contarán ellas.

Martha Toledo Mar



Bajo la luna de escorpión

Nací bajo la luna de escorpión. Soy, la novena hija de mi madre, la xhunca, la más pequeña...Mi madre que nació del vientre de Adela, Adela que murió a los 38 años víctima de la fiebre tifoidea, veinte años después de haberse casado con Faustino Martínez, Faustino Martínez que a su vez fue hijo de Yu Tarco, hombre negro y fuerte que había venido del valle de Oaxaca en busca de fortuna a San Jerónimo, hoy Ixtepec. Cuenta mi madre que la noche que falleció mi abuela, mi abuelo Tino estaba en la montaña, durmiendo a la orilla de un arroyo, cuando de pronto vio venir a mi abuela recién bañada...´´-Adela´´, le dijo, mientras un vuelco le envolvía el corazón y un mal presentimiento las entrañas. Fue al atardecer del día siguiente cuando encontró su casa envuelta en las tinieblas de la desgracia que supo que estaba condenado a ver y a volver a ver esa imagen por el resto de su vida.

Así es, yo Martha Toledo, nací y crecí en la selva de los Chimalapas, en San Miguel, dos años antes de la primavera de Praga, y de la noche de Tlatelolco. Nací en una noche inundada con los murmullos de las chicharras y el rumor de la llovizna, esa lluvia menuda, pequeñita que en la montaña se deja sentir durante muchos días y llena de hongos la ropa, las cobijas y el alma. Dice mi madre que fue en la madrugada cuando se oyó mi primer grito. "Es niña", dijo Romula, la partera más vieja del pueblo que vino desde la noche anterior con su sabiduría y un banco especial para que las mujeres del pueblo parieran en cuclillas. Así fue mi arribo a este mundo, del vientre de una mujer a las manos arrugadas y sabias de esa otra mujer, que durante muchas décadas le había visto la cara a la vida y a la muerte.

Cuando la luna se oculta detrás de las montañas vuelvo a escuchar a mi padre, que me habla con su voz de aguacero y me cuenta de sus viajes al interior de la selva. Su voz regresa para darme la receta de la "curarina", antídoto contra la picadura de las serpientes, que tantas vidas salvó en los Chimalapas y cuya receta se llevó a la tumba. Me viene a decir que "allá" se vive bien, que ya se encontró con sus papacitos y con Pepe y con el tío Vicente y el tío José y el tío Romualdo al que hacía tanto que no veía. Dice que "allá" esta Chela Ola, la loca del pueblo a la que nadie le creía sus historias y me dice mi papá "pues qué crees Martha, Chela Ole tenía razón, el cielo es exactamente como ella nos lo contó en aquella época".

¿-Te acuerdas de Chela?, me pregunta mi padre.

-Pues claro que me acuerdo papá, ¿no era esa viejita que vivía del otro lado del río, allá por los rastrojos y que hacía cuerdas para tender la ropa con los magueyes que tenía plantados en su tierrita? La recuerdo allá hilando la pita, con su marido. Pobre, dicen que cuando al fin se murió la encontraron varios días después. Para entonces ya era viuda y como no tuvo hijos, pues allá se quedó solita en su último suspiro.

-Oye papá ¿te acuerdas de cuando me contabas tus historias mientras mirábamos la vía láctea acostados en una cama de yute en el patio de la casa? En esas noches mi madre seguía las aventuras de ´´Chucho el Roto´´ en el radio de pilas que tú le trajiste de uno de tus tantos viajes y que la había hecho tan feliz...

Lo que más recuerdo de mi padre son sus manos, será acaso por eso que ahora que ya soy una mujer de más de 40 años, madre de dos hijos, fotógrafa, cantante, y con los ojos llenos de las luces y las sombras que me ha dejado la vida, lo que más recuerdo de los hombres que han llenado mi cuerpo, mi alma y mi corazón de gozo y de placer, son precisamente sus manos.

Durante más de quince años, mi madre estuvo pariendo un hijo tras otro. Trabajó tanto o más que mi padre. Ella era en realidad la comerciante, herencia de su pasado zapoteca. Aristeo, así se llamaba mi padre, aunque en el pueblo le decían ´´Teo Tole´´, era un hombre guapo, seductor, atractivo y en esos tiempos con mucha plata, tierras, hijos y mujeres. Para mi padre vivir fue un grande, un enorme placer que valía la pena si podía compartirlo. Fue un hombre muy amoroso, que se rompió el corazón de tanto amar. Y sé, aunque no lo decía, que su dolor más profundo comenzó con la muerte de mi hermano José Abel, muerto por su mejor amigo a la edad de 21 años el día de la boda de mi hermana la mayor. Con la muerte de mi hermano, mi madre se dejó envolver por el dolor, hasta que éste le endulzó la sangre y le amargó el corazón. La muerte de mi hermano Pepe fue como un hachazo al árbol de mi vida. Así de golpe y porrazo, sin decir agua va, la muerte volvió a aposentarse en las habitaciones de la casa grande. Mientras todos nosotros, mis hermanos, hermanas y yo nos quedábamos frente al absurdo, preguntándonos ¿por qué?

A la edad de 17 años huí del llanto, del dolor, de la terrible angustia que se había instalado en la casa de mi madre. Me casé. Juchitán me abrió sus entrañas y yo me entregué a su merced sin reservas y con una pasión que creció

y creció con los años. En esa ciudad me hice mujer, aprendí a bordar flores en los terciopelos de mi juventud. Conocí el valor de la reciprocidad. Reafirmé mis sentimientos de identidad y descubrí que ser mujer era algo muy hermoso, profundo, poderoso y que ese poder residía en las caderas que como hamacas sirven para criar hijos, acunar hombres y parir la cultura de cada día.

Las flores rojas en mi cabeza, las gardenias, los tulipanes. Mis enaguas movidas por el viento del norte. Las visitas a los altares con olor a *´´guié chachi´´*, incienso y café. El olor de la tierra mojada penetrando las rendijas de mi memoria, un año tras otro, trayendo las lluvias, las mazorcas y las fiestas en honor a San Isidro Labrador. Iguana, armadillo, tamales de elote con crema y queso, muchas sonrisas y las voces de esas mujeres me asaltan, cada día, deshilando el tiempo.

He sido feliz...

Martha Toledo con su música, canciones, fotografías e instalaciones, así como con su gusto por la cocina tradicional de Oaxaca ha recorrido muchos caminos: Austria, Francia, Italia, Alemania, Holanda, Indonesia, Cuba, Colombia, Centroamérica y diferentes ciudades de los Estados Unidos. Ha participado en 7 Encuentros de Mujeres Indígenas, que se han realizado en diferentes estados de la República Mexicana. Asimismo, su música ha sido utilizada en varias películas tanto mexicanas: *Todos hemos pecado*. Como extranjeras: *Ramo de Fuego*, *RIP*, *El Caminante de la Pantalla*, *Kisangani by night* entre otras.

Teca huiini' es el nombre de su primer CD, en el que hace un homenaje a sus raíces zapotecas, interpretando canciones como la Sandunga, Xquenda, Naela, Son huiini', la Martiniana y Berelele. Martha Toledo Mar quiere: "que su sangre fluya, que se convierta en flores de luz". Quiere entregar en cada canción un regalo que los que la escuchan puedan guardar en el fondo de sus corazones.

Su segundo disco llamado *Nostalgia*, es producto de la colaboración con el Trio Montealbán, en el que se escucha del sonido inconfundible del requinto,

ejecutado magistralmente por el maestro Delfino Ordaz, en canciones muy tradicionales como El feo, Canción Mixteca y Como de treinta.

Actualmente está en proceso su nuevo disco *¡Estoy Viva!*, que desde su concepción es un canto por vida, en donde interpretará canciones tanto de su autoría como de otros compositores. En México del maestro Chava Flores y también uno de los grandes himnos del mundo latino, *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, con una traducción al zapoteco, de la poeta juchiteca Irma Pineda. Cabe mencionar que la producción de este disco es una producción comunitaria, con lo que esta gestora cultural pretende sentar un precedente sobre la importancia de crear en comunidad y desde la comunidad. La llegada de este nuevo disco traerá también el nacimiento de una nueva marca de discos: Discos Martha Toledo Mar, cuya filosofía es “grabar música que contribuya a la construcción de una cultura de paz”.

Toledo ha participado también en la grabación de dos discos colectivos; el primero fue *Lluvia de Sueños*, en colaboración con mujeres indígenas de diferentes partes de la República Mexicana, CD producido por Culturas Populares. *Ni un besito a la fuerza* es el otro disco colectivo que realiza con cantantes y poetas oaxaqueñas, quienes como ella están en favor de la seguridad y el bienestar de las mujeres y las niñas. Este disco fue producido por la ONU. En este material discográfico es posible escuchar dos de sus primeras canciones como cantautora: *Mujer alada* y la *Cumbia del perdón*.

Natalia Cruz



Portada del disco "Ojos Negros" (Bizalu' ya'se)
Foto: Gerardo R. Alfaro

Natalia Cruz nace en febrero de 1982 en el Istmo de Tehuantepec en el seno de *Guidxizá*, la Nación Zapoteca, llega al mundo en Ixtaltepec, esa tierra mítica, cuna de los binniguenda: la tierra del Guidxi Guiaati', el gran Chu Rasgado. Ella lleva la sangre de sus ancestros binnizá, los descendientes de las nubes y de las piedras, que han construido a lo largo de 3000 años una historia de gloria y dignidad.

Inicia su formación disciplinada en el canto en la ciudad de Puebla en el año de 1999, bajo la tutela del Maestro Arturo Uceda Ponga (q. e. p. d.), guitarrista clásico, con quien estudia distintas técnicas vocales durante tres años. Posteriormente se traslada a la Ciudad de México, donde continúa su preparación con el maestro Froylán Flores por dos años. Pero es la maestra

Josefina Cabrera, mezzo-soprano y catedrática de Bellas Artes quien actualmente dirige su voz.

Es importante mencionar que Natalia Cruz ha enfocado su trabajo hacia la recopilación y difusión de la música mexicana, poniendo especial atención a la música de la tierra que la vio nacer: el Istmo de Tehuantepec, y a su lengua materna, el zapoteco, cuya dulzura y nobleza transmite a través de la melodía de su voz. Ha llevado la música de su tierra a distintas latitudes, participando en foros culturales tales como: Guelaguetza, Festival Humánitas, Presencia de Oaxaca en México, Casa Museo del Indio Fernández (Coyoacán, D. F.), Foro Interamericano sobre No Violencia contra Mujeres (Inmujeres y Secretaría de Relaciones Exteriores, México D. F.) Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Antigua Casa de los Muñecos (Puebla), Encuentro Latinoamericano las Culturas (Universidad Queretana, Qro.) Casa de la Cultura de Cozumel (Q. Roo), Muestra Artesanal Oaxaqueña (San José del Cabo, B. C. S.), entre otros festivales culturales del país. En 2006 termina su primer material discográfico titulado “Guendanabani - La Última Palabra”, incluyendo canciones representativas del Istmo de Tehuantepec tanto en español como en zapoteco, composiciones que van desde 1850 hasta la fecha de la grabación.

“Ojos Negros - Bizalu’ yase’ ” es el título de su segundo álbum, en el que retoma instrumentos prehispánicos zapotecas como el *Cutinti* (tambor ritual de barro, con graduación tonal por niveles de agua), percusiones autóctonas como la flauta de carrizo, sonajas, tambores (región del Istmo), percusiones electrónicas, violoncello, trompetas, bandoneón, flauta transversal y guitarras españolas, entre otros, cuyos sonidos tienen el sabor gitano del nouveau flamenco que se une con ritmos tradicionales del Istmo, de Oaxaca y de México, para conformar un sonido universal.

En “Ojos Negros” se funde la magia de esta instrumentación con los sonidos de la tierra y del corazón de nuestros pueblos, que cantan su historia y son voz en la voz de Natalia Cruz.

Bidxaa (La Bruja) es el nombre de su tercera producción discográfica, que nuevamente retoma el repertorio tradicional istmeño, cuyo enfoque en esta ocasión es la figura de la mujer zapoteca del Istmo en todas sus dimensiones. En palabras del compositor juchiteco Enrique Guajiro López: “*Bidxaa* es el nombre de esta propuesta musical donde Natalia es Natalia, es esencia y es género e identidad que se asume como tal, como agua que brota *-nisa rindani-* porque así lo manda Dios. Amor, desamor, sensualidad, erotismo y nostalgia emanan al escuchar estas canciones inspiradas en las mujeres y las magias de un pueblo que ama a su pueblo. *Bidxaa* es sustancia, es Natalia Cruz; y en su forma de cantar, de recrear nuestra música, ella se transforma y nos tranforma. Nos entrega la llave para abrir el baúl del corazón y reencontrarnos con viejos y nuevos recuerdos a través de la música de Taquiu Nigui, Saúl Martínez, Juan Stubi y Luis Martínez Hinojosa Chu Rasgado, entre otros.”

Además de su formación musical, Natalia Cruz es licenciada en filosofía por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Asimismo, desde hace once años es promotora cultural de la región istmeña. Fue miembro fundador del Comité Gregorio Méndez.

Mary Medina



Mary Medina. Oriunda de la Cd. de Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, cantautora zapoteca que tiene como objetivo contribuir a la preservación, difusión y fortalecimiento de la lengua zapoteca, cuyos temas musicales se refieren a la vida cotidiana de la comunidad istmeña zapoteca, en los aspectos doméstico, comercial, ritual, amoroso, de duelo y canción dedicada a los niños. Conjuntamente con el canto ha recreado videos brindando a la gente del pueblo la posibilidad de mirarse a sí misma y redescubrirse a través de la música que Mary escribe, así mismo ha presentado la danza istmeña con fines innovadores que surgen de los mismos temas y de igual manera interpreta canciones de los grandes maestros compositores del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca.

Capítulo III

Las prácticas musicales de las nuevas intérpretes

Dotaciones instrumentales y géneros musicales.

En lo que respecta a las dotaciones instrumentales, de acuerdo a lo observado en las ocasiones performativas donde se presentan estas intérpretes, así como en la revisión de su discografía, puede decirse que las intérpretes a las que nos referimos son solistas, haciéndose acompañar por agrupaciones musicales variables.

Las intérpretes utilizan dotaciones instrumentales tradicionales de la **MI** como: marimba, banda de alientos, trío de guitarras o guitarra sexta.¹⁹⁵ Instrumentos que pueden emplear solos o en combinación con otros instrumentos musicales poco frecuentes en la **MI**, entre ellos: el violín, el violoncello, el contrabajo, el arpa, el cuatro, la flauta transversa, el clarinete, el saxofón, la trompeta, el bandoneón, los sintetizadores y el bajo eléctrico. Este particular uso de los instrumentos, refleja una característica que observaremos recurrentemente en las prácticas musicales de las nuevas intérpretes, la relación constante entre tradición e innovación. Asimismo, la versatilidad instrumental manejada constituye una diferencia con los trovadores zapotecos, quienes suelen autoacompañarse con la guitarra o el requinto y sólo en algunas ocasiones con un grupo más amplio, acostumbrando trabajar con una dotación instrumental definida.

Para ilustrar lo antes expuesto, se presenta el siguiente cuadro que contiene ejemplos de las producciones discográficas de estas intérpretes y las dotaciones instrumentales que usan en las mismas.

¹⁹⁵ En el anexo sobre dotaciones instrumentales se explican con más detalle estos instrumentos o agrupaciones instrumentales. Como se explicó en el capítulo anterior, la **MI** fue creada e interpretada durante décadas principalmente por hombres.

Dotaciones instrumentales en producciones discográficas		
Intérprete	CD	Dotación instrumental
Martha Toledo	Bizuriqui	Trío de guitarras, banda de alientos y percusiones.
Natalia Cruz	Bidxaa	Guitarras, violín, violoncello, contrabajo, flauta transversa, piano, arpa, jarana, percusiones y voces
Mary Medina	<i>Piel Guie' Xhuuba</i>	Violín, violoncello, cuatro, guitarras, requinto, saxofón, flauta transversa, Bigú percusiones

Cuadro 3.1 Ejemplos de dotaciones instrumentales en las producciones discográficas de las nuevas intérpretes.

Las nuevas intérpretes binnizá parecen no tener preferencia por una dotación musical en particular. Incluir instrumentos distintos a los que tradicionalmente se usan en el sistema musical istmeño obedece a una visión que tienen éstas de hacer que su música sea significativa para las nuevas generaciones y pueda ser escuchada en otras latitudes, recurriendo para ello no sólo a otros instrumentos sino a otros géneros musicales tal como veremos más adelante.

Como se observa en el cuadro anterior, en su tercera producción discográfica, *La Bruja*/ Bidxaa, Natalia Cruz utiliza flauta transversa, piano, arpa, contrabajo, violín y violoncello, además de guitarras y percusiones. Sobre esto Cruz nos explica:

Bueno también tomar otros instrumentos que no son tradicionales allá [refiriéndose al Istmo], porque las cuerdas allá siempre han sido las guitarras,

pues es hacer cosas un poco también para proyectarlas en otras latitudes, que sean más digeribles por gente que está acostumbrada a otro tipo de música, pero sin dejar de tomar en cuenta el origen, la esencia.¹⁹⁶

Un ejemplo revelador de la capacidad de innovación de Cruz es la versión de *La Sandunga* que aparece en este tercer CD (*Bixdaa*).¹⁹⁷ *La Sandunga* es el himno de la región zapoteca del Istmo¹⁹⁸ y generalmente es tocada con banda de alientos, marimba y con trío de guitarras. En cambio, la versión de Cruz es cantada con acompañamiento de guitarra y violoncello, en un tempo que comparado con otras interpretaciones conocidas en la zona¹⁹⁹ resulta mucho más lento. La guitarra puede ser entendida como el instrumento que vincula con la comunidad y el violoncello con el exterior, pero en su conjunto resignifican este emblemático tema. La pieza concluye con un capricho para guitarra del compositor barroco Jan Antonín Losy. De acuerdo con Cruz, este capricho fue usado intencionalmente para remitirnos al barroco, período musical en que comenzó a gestarse el fandango que es uno de los géneros musicales que dieron origen al son istmeño.

Sí, fue con toda intención como se gestó el arreglo para la *Sandunga* para la versión que grabamos en el disco de “*Bixdaa*”, de *La Bruja (...)* Se hizo a propósito lo de ligar con el capricho barroco español al son, precisamente para hacer la referencia de los orígenes del son istmeño en el tiempo dentro de un género universal más grande que es el barroco (...) cuando llega a América Latina cada pueblo va a adaptando el fandango que es barroco a su propio espíritu, a su propio sentir, a su propia forma de experimentarlo y van naciendo diferentes tipos de sones en las regiones. No sólo en México, de sones mexicanos, sino en Latinoamérica también. Y bueno, este camino y su propio camino siguió el que ahora es el son istmeño, por eso quisimos hacer un poco la referencia a su origen y el hecho de tener su origen en algo que está fuera de nosotros, en algo que no es la región del Istmo de Tehuantepec.²⁰⁰

¹⁹⁶ Entrevista con Natalia Cruz, realizada el 9 de julio del 2012 en la ciudad de México. Soporte en audio, fotografía y notas de campo.

¹⁹⁷ Cuyo arreglo pertenece a Saúl Martínez. Escuchar pista 1 Del CD.

¹⁹⁸ Para profundizar sobre este son, consultar el anexo respectivo a *La Sandunga*.

¹⁹⁹ Como las de la Banda Princesa Donají.

²⁰⁰ Entrevista realizada el 9 de julio de 2012. Soporte en audio y notas de campo.

Versión de <i>La Sandunga</i>. CD Bixdaa.		
Estructura	Dotación instrumental	Observaciones
Introducción	Violoncello y guitarra	Difiere melódicamente al resto de las interpretaciones revisadas con banda o marimba. El violoncello desarrolla la melodía anticipando motivos que se presentarán en la copla I
Copla I	Voz, violoncello y guitarra	Mantiene la letra de las versiones tradicionales, pero varía la acentuación. Prolongación de algunas vocales.
Estribillo	Voz, violoncello y guitarra	
Puente	Violoncello y guitarra	Repite elementos de la introducción
Copla II	Dos voces, violoncello y guitarra	
Puente	Violoncello y guitarra	Presenta ritmo valseado característico del son istmeño
Coda	Guitarra	El son istmeño se enlaza con un capricho barroco

Cuadro 3.2 Versión de *La Sandunga*. CD Bixdaa. Intérprete: Natalia Cruz
Fuente: Elaboración propia

El cuadro anterior presenta un esquema general de la versión mencionada.

Como se explicó en el capítulo II, durante mucho tiempo no se concebía que una

mujer cantara *La Sandunga*, por ser este *son* un acto de homenaje a la mujer istmeña. Por lo anterior es aún más significativa la interpretación de Natalia Cruz, quien no sólo canta este *son* sino propone una versión muy distinta que expresa su una concepción de esta pieza, al tiempo que refleja su capacidad de recrear una obra musical.

Mary Medina también ha utilizado distintas combinaciones instrumentales en sus producciones discográficas. Piano, sintetizador, marimba, violín, violoncello, contrabajo, guitarra, requinto, cuatro venezolano, flauta transversa, saxofón, zampoña, bajo eléctrico, Pito y Bigú, son los instrumentos cuyos timbres ha querido incluir en sus composiciones.

Por lo que respecta a estos últimos instrumentos, debe decirse que otra característica de las nuevas intérpretes binnizá es el uso que hacen de instrumentos de probable origen mesoamericano como son: el *Pito* (flauta de carrizo), el *Bigú* (concha de tortuga), la *Caja* (tambor) y el *Cutinti* (tambor de agua).²⁰¹

La utilización de instrumentos que la comunidad zapoteca identifica como mesoamericanos en la producción discográfica de Mary Medina, Martha Toledo y Natalia Cruz, manifiesta, desde mi perspectiva, la identificación de estas mujeres con los orígenes de su cultura y el orgullo que sienten por la misma. Natalia Cruz comentó en entrevista personal que empleó el *Cutinti* en su CD *Bizaalu'ya'se/ Ojos Negros* porque le interesa dar a conocer este instrumento a las nuevas generaciones y con ello fomentar su preservación. “Tomamos percusiones tradicionales de aquí, prehispánicas incluso que la gente no conocía como en el caso del *Cutinti*, que no mucha gente conoce, ese tambor de barro que se hacen los cambios de tonos por niveles de agua, ese es una de las percusiones estrellas del segundo disco”.²⁰² Igualmente, Mary Medina usa el Pito y el Bigú para preservarlos, difundiéndolos entre las nuevas generaciones porque estos

²⁰¹ Para conocer más sobre los instrumentos mencionados ver el anexo de dotaciones instrumentales, pp. 141-146 de la presente tesis.

²⁰² Datos proporcionados en entrevista personal realizada a Natalia Cruz el 3 de septiembre del 2008. Soporte en audio y en notas de campo.

instrumentos identifican a la música zapoteca.²⁰³ Es decir, la elección de estos instrumentos por parte de las nuevas intérpretes no es azarosa, sino que está cargada de intencionalidad.

Al escuchar la discografía de estas cantantes, se encuentra que los instrumentos antes citados se mezclan con otros, por ejemplo, en la producción discográfica *Al sur del corazón*, Mary Medina utiliza el Pito y el Bigú combinados con trompetas, tuba, guitarra, platillos y tarola. Igualmente, en el CD antes referido "Bizaalu'ya'se" (Ojos Negros) de Natalia Cruz, el *cutinti* está presente en casi todos los temas, teniendo una especial participación en los cantados en zapoteco. Así, en la canción *Dxuladi*, el *cutinti* aparece acompañado en distintos momentos ya sea por guitarra, marimba o violoncello y en *Bizaalu'ya'se* se mezcla con guitarras, bandoneón y piano.²⁰⁴

Además de la fusión con otros instrumentos, se observa un cambio en el uso del Pito, la Caja y el Bigú²⁰⁵, dotación instrumental que era asociada prioritariamente a celebraciones religiosas relacionadas con la fiesta del Santo Patrón, al igual que el *cutinti* que se tocaba en la fiesta del fuego nuevo.²⁰⁶ Las mujeres al utilizar estos instrumentos en diferentes géneros y ocasiones performativas han reconfigurado las prácticas musicales donde dichos instrumentos participan.

En el siguiente cuadro podemos observar varios ejemplos de la diversidad de dotaciones instrumentales y de la inclusión de instrumentos presumiblemente mesoamericanos.

²⁰³ Comunicación electrónica, realizada con Mary Medina el día 14 de marzo de 2012. Soporte electrónico y en notas de campo.

²⁰⁴ Escuchar pistas 2 y 3 del CD anexo.

²⁰⁵ Como puede leerse en el anexo sobre dotaciones instrumentales, estos instrumentos suelen tocarse en dueto (*Pito* y *Caja* o *Pito* y *Bigú*) o en trío (*Pito*, *Caja* y *Bigú*). Sus melodías tienen por tema principal la fauna regional. Ver Anexo1, pp.141-146.

²⁰⁶ Este tambor de barro se utilizaba para acompañar un canto prehispánico del mismo nombre que se entonaba "La última noche del ciclo anual, en la víspera del nuevo ciclo para recibir el fuego nuevo. Se pronosticaba que iba haber fuego, viento, lluvia, agua, tierra, frío, temblor. Ver, Jiménez, Rómulo, "El *cutinti* (canto prehispánico)", disponible en <http://www.tehuantepecenlinea.com/cutinti.htm>. Consultado el 8 de enero del 2012.

Intérprete	Tema	CD/ocasión performativa	Dotación instrumental
Natalia Cruz	<i>Ojos negros</i>	<i>Bizaalu' ya'se/ Ojos negros</i>	Bandoneón, guitarra sexta, <i>cutinti</i> , percusiones, piano y voz.
Natalia Cruz	<i>La Juanita</i>	<i>La Bruja</i>	Guitarras, violín, violoncello, voces.
Martha Toledo	<i>Berelele</i>	<i>Teca Huini</i>	Guitarras, flauta transversa, voz.
Martha Toledo	<i>Naela</i>	Presentación en la Galería Posada de la raza (Sacramento, California, 2011) ²⁰⁷	Guitarra y voz.
Mary Medina	<i>Tobi Sirini</i>	<i>Al sur del corazón</i>	Guitarra, requinto, Pito, Bigú y voz.
Mary Medina	<i>Bazeendu'/Pícaro</i>	Celebración del día Internacional de la Lengua Materna. Sala Manuel M. Ponce, 22 de febrero del 2008. ²⁰⁸	Guitarras, requinto, bajo eléctrico trompeta, sintetizador y voces

Cuadro 3.3 Ejemplos de dotaciones instrumentales usadas por las nuevas intérpretes.
Fuente: Elaboración propia.

Géneros musicales

En este trabajo los géneros musicales son entendidos según lo propuesto por Ana María Ochoa como “categorías operativas de creación artística y de uso

²⁰⁷ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=32GedIRG1eg&feature=related>. Consultada el 1° de julio del 2012, 1:05 a.m.

²⁰⁸ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=L76jX0abX4Q>. Consultada el 1° de julio del 2012, 1:30 a.m.

analítico”.²⁰⁹ Es decir, nos servirán para clasificar y entender las semejanzas y diferencias de su música con respecto a otras. Asimismo, se respetarán los términos que las nuevas intérpretes utilizan para referirse a los géneros, por ejemplo, la alusión indistinta entre nuevos ritmos y nuevos géneros, así como la clasificación que ellas dan a su música. Este punto es importante, ya que, en los últimos años, como lo señala también Ochoa, la Etnomusicología ha puesto especial interés en estudiar la conceptualización de la música desde las propias culturas y más allá de la definición genérica.²¹⁰

Las mujeres intérpretes abordan de igual manera que los hombres, principalmente *sones*, canciones y boleros. Utilizando otros géneros como el nuevo flamenco,²¹¹ la balada, el huapango, el vals, el danzón, la salsa, el tango, la canción ranchera, el merequetengue, la cumbia y hasta el reggae que congregan en su música, ya sea en nuevas composiciones o adaptándolos a textos de la **MI**. Mostrando con ello la influencia que han recibido de códigos musicales provenientes del exterior, pero también su interés por dar a conocer la música istmeña en otros lugares.

Del mismo modo, debe decirse que, al escuchar las grabaciones de las nuevas intérpretes, en algunos temas se tiene la sensación de que no existe un género definido, sino la mezcla de varios o la combinación de ritmos provenientes de distintos géneros. Este es el caso de la versión *Bésame mucho/ (Bidii naa stale bixidu en zapoteco)*²¹² del CD *Ojos Negros*, un bolero que combina ritmos procedentes del tango y del nuevo flamenco. Estas variedades de géneros también pueden percibirse en los Cds *Al sur del corazón* y *Piel Guie' Xhuuba* de Mary Medina, compositora que se expresa musicalmente a través de

²⁰⁹ Ochoa, Ana M, *Músicas locales (...)*, Op. Cit., p.84.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 84,85.

²¹¹ Género que deriva del flamenco y combina el virtuosísimo de la guitarra con la fusión de otros géneros como el tango, el jazz, el rock o la rumba. Para profundizar sobre este género puede consultarse Cruces, Cristina, “El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el “nuevo flamenco” y la negación del padre jondo”, en Aguilera, Miguel, Adell, Joan y Sedeño, Ana (eds.), *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*. Barcelona, Editorial UOC, 2008, pp. 167-210.

²¹² Escuchar pista 4 del CD anexo.

baladas, danzones, vales, merequetengues, boleros, huapangos, canciones infantiles y sones.²¹³ Así lo muestran los siguientes cuadros:

CD Al sur del corazón	
Tema	Género musical
<i>Vals de mi tierra</i>	Vals
<i>Gorrioncito</i>	Canción huapango
<i>Tobi Sirini/Una sola sangre</i>	Canción huapango
<i>Dxidi Guidxa/ Enfermedad del susto</i>	Jarabe istmeño
<i>Angelina</i>	Merequetengue
<i>Lluvia de Flores</i>	Vals
<i>Noque Huiini</i>	Son istmeño
<i>Guenda roo ya'/vispera nupcial</i>	Son istmeño
<i>Puente de luceros</i>	Danzonete
<i>Bazeendu'/Pícaro</i>	Merequetengue

Cuadro 3.4 Géneros musicales del CD *Al sur del corazón*.²¹⁴

CD Piel Guie' Xhuuba	
Tema	Género musical
<i>Piel Guie' Xhuuba</i>	Vals
<i>Huiridi'dxa' xti Manuela /La invitación de Manuela</i>	Son regional
<i>El Feo</i>	Salsa/Rumba flamenca
<i>Toma la promesa</i>	Bolero
<i>La Daya/La Mantis religiosa</i>	Canción infantil
<i>Naa Elena</i>	Merequetengue
<i>Xa guenda dxiña</i>	Corrido/ Polka
<i>Xquenda Ranaxie'</i>	Son /vals
<i>Flores de sufrimiento</i>	Danzonete
<i>Trovador y pescador</i>	Huapango

Cuadro 3.5 Géneros musicales en el CD *Piel Guie' Xhuuba*

La producción musical de las nuevas intérpretes zapotecas se realiza justamente en el contexto de la globalización –descrita en el capítulo anterior– así lo

²¹³ Cabe aclarar que en este trabajo no se realiza un análisis musical ni del repertorio utilizado por las nuevas intérpretes ni de las composiciones de Mary Medina, porque éste en sí mismo sería tema de otra investigación.

²¹⁴ Los cuadros 3.4 y 3.5 fueron elaborados con la colaboración de la propia Mary Medina, quien clasificó los géneros usados en sus composiciones.

demuestra la inclusión en su repertorio de géneros ajenos a la música istmeña y proveniente de distintos lugares, con los cuales están en contacto gracias a la interconexión que los medios de comunicación y las nuevas tecnologías propician. Tal como lo apunta Jaime Hormigos “Debido al imparable proceso de globalización, los géneros musicales creados en una cultura se aceptan y se reconocen por otras”.²¹⁵

Las palabras de Natalia Cruz son muy acertadas respecto al tema:

Quando se trabaja con música tradicional, hay que hacerlo con mucho respeto porque son cosas que significan mucho para nosotros, para nuestra gente y bueno, en mi caso, el hecho de tomar elementos de otros ritmos universales y contemporáneos, obedece a que yo creo en la necesidad de la actualización de nuestra música tradicional a fórmulas más universales, por dos razones: porque así es más fácil que la música de mi tierra, la música regional, se pueda entender en otras latitudes, en otros pueblos, si usamos elementos que son inteligibles a todos y para acercársela también a las generaciones nuevas, que les guste, que no les suene a viejo.²¹⁶

Lo anterior muestra que hay un actuar consciente por parte de esta intérprete para recurrir a nuevos elementos musicales que le permitan transitar entre lo local y lo global, entre la tradición y el cambio. Para Cruz está claro que “El son istmeño tiene un lugar en la historia, son géneros consagrados, (...), a nosotros nos corresponde proponer algo nuevo, algo diferente, tomando nuestros elementos identitarios, pero considerando que yo soy hija de otro tiempo y que la historia está encaminada hacia adelante” y afirma “Quiero que la fórmula pueda ser más fácilmente digerida y escuchada en otras latitudes, interesar a las nuevas generaciones”.²¹⁷

El deseo de aportar otros componentes a la MI también es manifestado por Martha Toledo, quien expresa “Quiero hacer más música, y mi deseo es que

²¹⁵ Hormigos, Jaime, *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la Posmodernidad*, Madrid, Ediciones y publicaciones autor, 2008, p. 168.

²¹⁶ Comunicación electrónica realizada con Natalia Cruz, 18 de noviembre del 2010. Soporte electrónico y en notas de campo.

²¹⁷ Entrevista realizada a Natalia Cruz el 3 de septiembre del 2008. Soporte en audio y en notas de campo.

cada disco tenga algo diferente porque creo que es importante reconocer de dónde viene uno, pero también lo es aportar cosas nuevas a nuestra cultura".

Por su parte, para Mary Medina, la utilización de géneros diferentes a los usados en el Istmo "otros ritmos" (como ella los denomina) obedece a un sueño, que su música viaje más allá del Istmo y que la gente de fuera se sienta identificada con estos géneros.²¹⁸ Por ejemplo, sobre su CD *Al sur del corazón*, Medina comenta que este trabajo fue pensado en lengua zapoteca y que si bien se circunscribe dentro de la región istmeña, su estructura musical le permite llegar a otros públicos.²¹⁹ El uso de otros género también se debe a que su formación empezó ahí "con los boleros polkas, rancheras, campiranas, etc." Además, porque su "referencia de música fue más amplia en cuanto a los diferentes géneros musicales que existen en el mundo, posiblemente porque pertenezco a otra generación."²²⁰

Al preguntarle a Medina por qué recurre a géneros musicales distintos a los de la **MI**, ésta respondió particularmente sobre los sones: "es porque ya está muy explotado, aparte que es muy estricto la construcción, y hacer más variaciones como que no es muy aportativo, (sic) los que hoy hacen sones tienen que tomar de lo que ya existe para seguir recreando y eso hace que sea limitada la composición de nuevos sones de corte regional".²²¹ Este punto abre un espacio para señalar que a diferencia por ejemplo de lo que sucede con el son jarocho, el movimiento de las nuevas intérpretes zapotecas no pretende reivindicar el *son istmeño* sino difundir la **MI** que se está creando y recreando en la actualidad, la cual como se ha dicho antes tiene una constante interacción entre la tradición y nuevos elementos.

²¹⁸ Entrevista realizada a Mary Medina en Ixtaltepec, Oaxaca, 28 de agosto de 2008. Soporte en audio y notas de campo.

²¹⁹ Comunicación electrónica con Mary Medina, 20 de junio de 2013. Soporte electrónico y en notas de campo.

²²⁰ Comunicación electrónica, realizada con Mary Medina el día 14 de marzo de 2012. Soporte electrónico y en notas de campo.

²²¹ *Ibid.*

Regresando a Mary Medina, asimismo, esta cantautora señaló que quiere explorar lo nuevo en ritmos, no copiar, piensa que las canciones en cualquier lengua no deben tener limitaciones instrumentales. Medina piensa que la música en zapoteco puede alcanzar mucha popularidad si utiliza géneros de moda, pero aplicando otra filosofía, transmitiendo mensajes de amor y de vida o divulgando las tradiciones de su pueblo, contrarrestando con ello la influencia de la música comercial.²²²

De acuerdo con Ana María Ochoa, la entrada en el mercado (aunque sea sólo a nivel local) de las producciones musicales de grupos indígenas “sirve para mediar –polémicamente– el mundo de la tradición (es decir de lo que es heredado por virtud de nacer en un lugar y momentos determinados) con el de la posibilidad de hacer visible y significativa la propia creación”.²²³ Planteamiento que puede ser aplicable al caso de las nuevas intérpretes binizáa, ya que la música hecha por éstas se encuentra en un continuo ir y venir. Por un lado, ellas desean que su música siga siendo un referente identitario para la comunidad y por otro quieren darla a conocer allende la zona del Istmo a través de nuevas propuestas.

“Ser hijas de otro tiempo” o pertenecer a otra generación implica que estas intérpretes han tenido acceso a los medios de comunicación como la radio y la televisión y en estas últimas décadas al internet, medios que han influido su quehacer musical. Es importante insistir en que la fusión que realizan con géneros e instrumentos ajenos a la tradición musical istmeña viene de una decisión propia, un interés por atraer a las nuevas generaciones y difundir la música istmeña, buscando otros públicos. No obstante, esas “fórmulas universales” que señalaba Cruz, ya están construidas por el mercado, es decir, aunque estas intérpretes no entren en los circuitos de difusión de las grandes disqueras si están influenciadas por las mismas, por la visión del mundo que

²²²Comunicación electrónica realizada con Mary Medina el 1° de julio de 2012. Soporte electrónico y en notas de campo.

²²³ Ochoa, Ana María, *Músicas locales (...), Op.Cit.*, p. 75.

transmiten las industrias culturales a través de sus productos como la música comercial.

Pese a esto, existe una clara decisión por parte de las nuevas intérpretes de cuidar sus interpretaciones, Cruz señala al respecto:

Tratamos de hacer cuando se hacen arreglos de la música tradicional tratarlo con mucho, mucho respeto, que no se pierda lo esencial, no voy a hacer una cumbia del son istmeño, eso es para mí una falta de respeto muy grande, porque yo sé lo que significa bailar un son istmeño, haber visto a mis padres bailando un son istmeño (...) yo sé lo que significa que lo que tú escuchas signifique cosas para ti, por eso se tienen que tratar con mucho respeto, como tampoco haría una cumbia del son jarocho, no hagas con los demás lo que no quieras que hagan contigo.²²⁴

La capacidad de agregar elementos nuevos sin afectar su cultura es un rasgo no sólo de las nuevas intérpretes sino de los zapotecos istmeños en general. Como señala Margarita Dalton “Todos los que han estudiado el Istmo (...),²²⁵ están de acuerdo en que los zapotecos absorben e incorporan constantemente nuevos elementos externos, sin por ello debilitar su cultura: todo lo contrario, la alimentan y enriquecen al exponerla a nuevos elementos”.²²⁶ Estas intérpretes son herederas de una cultura cuya originalidad “reside en su ‘flexibilidad’ y capacidad creativa de adaptarse a los cambios”.²²⁷ Ellas recrean lo propio en un continuo diálogo contrapuntístico con elementos externos, locales y globales.

Cruz corrobora los planteamientos de Dalton y Miano al expresar en entrevista personal:

Uno de los elementos de éxito que ha tenido mi pueblo, a diferencia de otros, nosotros ya tenemos 3,000 años de historia, en ese tiempo otros pueblos se han perdido en el transcurso del tiempo en todos los retos históricos (...) a

²²⁴ Entrevista con Natalia Cruz, realizada el 9 de julio del 2012 en la ciudad de México. Soporte en audio, fotografía y notas de campo.

²²⁵ Howard Campbell; Marinella Miano, Verónica Benhond Thomsen, Víctor de la Cruz, Felipe Martínez, Francie Chassen, Leticia Reina.

²²⁶ Ver, Dalton, Margarita, *Op. Cit.*, p. 91.

²²⁷ Miano, Marinella, *Hombre, mujer...*, *Op. Cit.*, p. 37.

diferencia de eso mi pueblo ha sabido adaptarse siempre a todas las circunstancias y los retos, no le tenemos miedo a los avances tecnológicos, al contrario, aprovechamos a parte de difundir para hacer crecer, enriquecer y florecer lo que vamos haciendo.²²⁸

La conciencia explícita sobre la manera de abordar su quehacer musical y los motivos para ello, nos hacen observar en las nuevas intérpretes lo que Ishtar Cardona denomina un actuar cargado de sentido “al decir de Hans Joas, en el que el sujeto no se satisface por la obtención de un resultado parcial, sino que a través de su imaginación creativa se abre el acceso a la realización de ideales”.²²⁹ Y es que estas intérpretes han encaminado sus acciones con propósitos claros que como hemos visto se relacionan con acercar a los jóvenes zapotecos a la MI y con dar a conocer esta música en otras latitudes, para lo cual han reelaborado sus contenidos.

Ocasiones performativas²³⁰

Las nuevas intérpretes binizáa presentan su música principalmente en contextos seculares. Sus ocasiones performativas son conciertos, festivales, celebraciones civiles,²³¹ eventos culturales (semanas de la cultura, exposiciones, encuentros académicos), obras de teatro, montajes músico-dancísticos y presentaciones de sus materiales discográficos. A diferencia de los trovadores, duetos o tríos masculinos, es poco frecuente que canten en celebraciones del ciclo de vida (bautizos, bodas, XV años, cumpleaños). Asimismo, en los años que se ha dado

²²⁸ Entrevista con Natalia Cruz, realizada el 9 de julio del 2012 en la ciudad de México. Soporte en audio, fotografía y notas de campo.

²²⁹ Cardona, Ishtar, “Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del Son Jarocho”, en *Política y Cultura*, otoño 2006, núm 26, México, p.230.

²³⁰ Entendemos las ocasiones performativas como los eventos en los que las nuevas intérpretes zapotecas se presentan públicamente. Este concepto permite analizar la relación entre la música y su contexto. Lo performativo alude a un evento dinámico en el que se pueden generar nuevos significados. Sobre ocasión musical y performance, ver Tiedje, Kritina y Camacho, Gonzalo, “La música de arpa entre los nahuas: simbolismo y aspectos performativos”, en Anuschka van ’t Hooft (prod.), *Lengua y Cultura Nahua de la Huasteca* [DVD Multimedia], México D.F., CCSYH-UASLP/Linguapax/CIGA-UNAM, pp. 3-4.

²³¹ Las cuales pueden ser de diversa índole. Pudiendo participar por ejemplo en la celebración del día internacional de la lengua materna o en la conmemoración de la batalla ganada en Juchitán el 5 de septiembre de 1866 contra las tropas invasoras francesas.

seguimiento a su carrera artística tampoco se ha observado que actúen en fiestas religiosas. Es decir, las presentaciones de las nuevas intérpretes se realizan sobre un escenario donde ellas son las protagonistas y no en espacios comunitarios.

Los lugares donde se realizan las ocasiones mencionadas son explanadas, jardines, plazas, centros culturales, teatros, y auditorios, tanto a nivel regional como nacional e incluso internacional.

De la misma forma, es importante señalar que en estas ocasiones performativas, las dotaciones instrumentales con las que se hacen acompañar suelen diferir de las utilizadas en las grabaciones de sus Cds. Lo anterior obedece a que las nuevas intérpretes deben ajustarse tanto a los músicos que estén disponibles para tocar con ellas como al presupuesto con el que cuenten para sufragar las presentaciones.²³²

En los últimos años las nuevas intérpretes han sido invitadas por organismos municipales, estatales y federales para exponer su música. Conjuntamente, ellas realizan una labor de autogestión, buscando espacios donde su canto pueda ser escuchado.

Martha Toledo, por ejemplo, participó del año 2002 al 2009 en los Encuentros “Creadoras de sueños y realidades. Mujeres indígenas en el arte”, organizado por CONACULTA, presentándose en distintos foros de la República Mexicana. En el ámbito internacional encontramos que, en mayo de 2006, cantó en el festival cultural latinoamericano “onda latina” en Linz, Austria. En noviembre del 2008 tuvo 25 exitosos conciertos en distintas ciudades de Alemania y Holanda.²³³ En 2005, 2009, 2011 y 2012 tuvo diversas presentaciones en Estados Unidos. En mayo de 2012 fue la única latina en asistir

²³² Ninguna de las intérpretes estudiadas cuenta con una agrupación musical fija que las acompañe. Situación que incluso las ha llevado a cantar con pistas instrumentales en algunas ocasiones.

²³³ La información sobre los diferentes espacios donde se realizaron los conciertos puede consultarse en: <http://www.klangkosmosnrw.de/showpopup.htm?typ=artist&page=106> e igualmente me fue proporcionado por la misma Toledo en distintas entrevistas personales.

al “SIMFes” en Indonesia y en agosto de ese mismo año realizó una gira por el Valle de Cauca, Colombia, país donde fue invitada nuevamente en enero de 2017 para ser la invitada de honor del World Day en el Festival Centro de Bogotá.

El siguiente cuadro ejemplifica algunas de las ocasiones performativas en las que Toledo ha participado

Año	Ocasión performativa	Espacio	Lugar
2007	Encuentro “mujeres indígenas en el arte”	Quinta Margarita del Museo Nacional de Culturas Populares	Ciudad de México
2008	Concierto	DomForum	Colonia, Alemania
2011	Festival SIMFes	Museum Goedang Ransoem Kota	Sawahlunto, Indonesia
2012 (mayo)	Festival del Río	Foro Ecológico Juchiteco	Juchitán, Oaxaca
2012 (agosto)	Concierto	Plaza de la Concordia	Sevilla Valle, Colombia
2013 (abril)	Entrevista	Asociación Cultural Laima	Torino, Italia
2014	Festival Nuñez		Ginebra, Valle de Cauca, Colombia
2017	Festival Centro	Espacio FUGA	Bogotá, Colombia

Cuadro 3.4 Ocasiones performativas de Martha Toledo

Fuente: Elaboración propia.

Dentro de las nuevas intérpretes zapotecas, Martha Toledo es quien ha tenido una mayor presencia en escenarios internacionales, llevando la música istmeña fuera de sus fronteras. De acuerdo a lo expresado por Toledo, la MI ha sido muy bien recibida en el extranjero. Ella ha logrado hacer una conexión con el público, aunque éste no hable zapoteco o español. Así también lo expresa en su blog personal Mael Aglaia, mexicano radicado en Alemania que asistió a las presentaciones de Toledo en ese país al relatar:

—Dígale que con cada parte de cada canción mi corazón se ha llenado todo, que he recibido el de ella—. Así fue como aquel hombre de, calculo, ochenta años resumió y agradeció aquella velada. No hablaba el mismo idioma y sin embargo, ya se ve, entendió acaso mejor que nadie lo que la música de aquella noche pretendió. Lo que pasó aquella noche; lo que pasó con él y sus sentidos: no sólo el del oído sino, sobre todo, los restantes cuatro. Palpó la tierra caliente, vio el colorido de los trajes, olió las viandas de sus fiestas y las saboreó, y así escuchó a Juchitán. Estuvo en Oaxaca. Viajó a México. Conoció a Martha Toledo.²³⁴

Aglaia nos habla con estas emotivas palabras de la experiencia que tuvo al servir como traductor a un octogenario alemán, quien quería hacer llegar su felicitación a Martha Toledo. Posteriormente él mismo también describe su propio sentir:

A estas alturas no nos queda, a aquel hombre y al resto de los que recibimos el corazón de Martha, que seguir prendidos de Martha como lo hacen, de alguna manera, en su tierra. Es decir, que si allá en Juchitán, el hombre en su declaración de amor promete a la mujer que nunca alimento le faltará, de igual forma podemos prometerle a Martha que con sus grabaciones, con su voz, nunca alimento nos faltará. Gracias, Martha Toledo.²³⁵

La vivencia antes relatada me lleva a reflexionar sobre los significados que las personas externas al Istmo construyen de la música istmeña. Para éstos, la MI no los vincula a una comunidad, tampoco les transmite costumbres o tradiciones, ni les reafirma su lengua materna. No obstante, la MI cantada por Toledo o por otras intérpretes permite al público ajeno al Istmo acercarse a la cultura zapoteca y a la visión del mundo que ésta ha plasmado en sus sonidos. Ver a estas intérpretes con su indumentaria, ayuda a entender al público un proceso social en el que las mujeres zapotecas son las principales portadoras y transmisoras de la cultura zapoteca, siendo como habíamos visto en el capítulo I

²³⁴ Aglaia, Mael (MAAG), *Teca Huinni'*, Agua Clara [Blog Internet]. Alemania, Aglaia Mael, publicado el 10 de noviembre de 2008.

²³⁵ *Idem*.

símbolo de su región y emblema de su etnia. Asimismo, aún sin comprender la lengua pueden sentir diversas emociones, ya que como cita Ana María Ochoa “Uno de los aspectos más impactantes de lo sonoro es su ilimitada capacidad para afectar el cuerpo y las emociones”.²³⁶

En relación a su actuación en el SIMfes en Indonesia, Toledo rememora: “Mi misión de vida es cantar, voy tan lejos como me es posible, en esta ocasión me tocó ir al otro lado de la tierra, soy muy feliz de haber llevado mi canto a ese lugar tan lejano. Ese canto que es canto de mi madre, de mi abuela y de generaciones que preceden”. También habló de la recepción del público “A las personas les impactó el traje istmeño que portaba, además interpreté la canción *Estoy viva*, que también da título a mi tercer disco. Al cantarla sentía una emoción por que repetían el coro ‘Viva, viva’, aunque no sabían su significado”.²³⁷ La repetición de la letra de las estrofas o de los coros es otra de las formas con las que el público se interrelaciona con los cantantes en las ocasiones performativas.

Por su parte, Natalia Cruz ha cantado en distintos lugares de la zona del Istmo, así como en las ciudades de México, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Cozumel y en distintos municipios de Veracruz, tal como puede observarse en el siguiente cuadro.

²³⁶ Ochoa, Ana María, *Músicas globales...*, Op. Cit., pp. 26-27.

²³⁷ Palacios, Luz, “Martha Toledo, una cantante que rompe fronteras”.

Año	Ocasión performativa	Espacio	Lugar
2007	Festival "Vive Oaxaca en México"	Explanada de la Delegación Benito Juárez	Ciudad de México
2008	Obra teatral "La SuFrida noche del Huipil"	Parque Quintana Roo	Cozumel, Quintana Roo
2009	Presentación de disco <i>Bidxaa/La Bruja</i>	Teatro Macedonio Alcalá	Oaxaca de Juárez
2010 (enero)	Concierto en la semana cultural "Andrés Henestrosa"	Plaza del zócalo de la ciudad	Oaxaca de Juárez
2010 (octubre)	Concierto dentro de la semana de la cultura zapoteca UAM-X	Auditorio Francisco Javier Mina	Ciudad de México
2011	Encuentro "Sones y Fandangos del Istmo de Tehuantepec y del Istmo veracruzano"	Casa de la cultura	Tlacotalpan, Veracruz
2012 (mayo)	Festival "Mayo en Oaxaca. Una fiesta para todos"	Plaza de la Danza	Oaxaca de Juárez

Cuadro 3.5 Ejemplos de ocasiones performativas en las que ha participado Natalia Cruz. **Fuente:** Elaboración propia.

A lo largo de nueve años he sido observadora participante de Cruz en celebraciones cívicas, encuentros universitarios, fandangos locales y presentaciones de discos, en la Ciudad de México, Veracruz y Oaxaca. En dichos eventos pude percibir que esta cantante logra establecer una fuerte conexión

con las personas asistentes; éstas suelen aplaudir mucho su música, bailarla y corearla, aunque no sean istmeños y no entiendan las letras en zapoteco.

En la presentación del CD *XTIIDXARIUUNDA ʼBINNIZA ʼ*²³⁸ realicé un rápido sondeo para conocer la opinión de los no hablantes de zapoteco sobre esta lengua. Todos los participantes manifestaron su agrado al haberla escuchado y muchos de ellos resaltaron su dulzura.²³⁹ En la misma ocasión pude dialogar con varios zapotecos migrantes que viven en la Ciudad de México, éstos se encontraban sumamente emocionados por escuchar su música. Respecto a los migrantes debo decir que en todas las ocasiones performativas que he podido observar,²⁴⁰ manifiestan siempre una gran alegría. La música parece trasladarlos a su tierra natal. Al escuchar su lengua materna, ellos también pronuncian palabras en zapoteco en forma de vivas o porras al final de cada intervención musical.

Volviendo a la forma de presentarse de Cruz, se destaca dentro de los elementos performativos que utiliza que en los espacios cerrados donde se presenta (como auditorios o teatros) suele cantar descalza. Otro componente central por supuesto es su indumentaria, preciosos y llamativos trajes istmeños.²⁴¹

Mary Medina también ha participado en los Encuentros “Creadoras de sueños y realidades. Mujeres indígenas en el arte” de los años 2009 y 2010, en espacios culturales de Jalisco y Veracruz. Igualmente ha cantado en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en el marco del Día internacional de la Lengua Materna, así como en múltiples espacios de la región istmeña, en la ciudad de Oaxaca y Mérida. Medina al igual que Toledo y Cruz considera fundamental vestir con el traje istmeño durante sus presentaciones porque con

²³⁸ Realizada el 9 de julio del 2012 en el Museo de Culturas Populares de la Ciudad de México.

²³⁹ Para esta muestra seleccioné exclusivamente personas que escuchaban por primera vez el zapoteco. Sondeo realizado en el intermedio y al finalizar la presentación del CD.

²⁴⁰ No sólo con Natalia Cruz, también con Mary Medina, Martha Toledo y Margarita Chacón,

²⁴¹ En el sitio *youtube* se encuentran varios videos de presentaciones en vivo de Natalia Cruz, por ejemplo con la Banda de Música del Estado de Oaxaca interpretando *La Llorona* desde el zócalo oaxaqueño. Ver http://www.youtube.com/watch?v=NPazcyvzb_o&feature=relmfu.

éste se siente plenamente identificada y sabe que el público reconocerá la zona de donde proviene.

Año	Ocasión performativa	Espacio	Lugar
2008	Celebración del Día Internacional de la Lengua Materna	Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes	Ciudad de México
2009 (marzo)	Encuentro Nacional de Mujeres Indígenas en el Arte: Creadoras de Sueños y Realidades ”	Plazuela de “La Campana”	Veracruz, Veracruz
2009 (septiembre)	Conmemoración de la Batalla del 5 de septiembre	Plaza del ayuntamiento	Juchitán, Oaxaca.

Cuadro 4.6 Ejemplos de ocasiones performativas en las que ha participado Mary Medina. Fuente: Elaboración propia

Sin lugar a dudas, el principal elemento performativo que utilizan las nuevas intérpretes zapotecas en sus presentaciones es el traje istmeño. Lo cual lleva a corroborar los planteamientos hechos por Annegret Hesterberg quien declara que “para las mujeres del Istmo su traje es un instrumento de *autorepresentación* que la vestimenta ‘moderna’ no puede ser”,²⁴² una especie de segunda piel.

Natalia Cruz señala que usar el vestido tradicional istmeño durante las ocasiones performativas es un gran compromiso:

²⁴² Hesterberg, Annegret, “Una segunda piel”, en *Artes de México (...), Op. Cit.*, p.40. Una exposición más amplia sobre el traje de tehuana puede revisarse en el capítulo I.

Yo entiendo que es una responsabilidad muy grande el hecho de pararse en un escenario y representar muchas cosas (...) nuestro traje representa muchas cosas, nuestra vestimenta significa muchas cosas (...) Porque otras personas han tomado elementos de la cultura zapoteca para construir a partir de ello obra de arte, música, pintura, literatura, etc pero muchos de los elementos los sacan de contexto y se tiende un poco también a la folklorización de la cultura.²⁴³

Al cantar y portar el traje de tehuana, las nuevas intérpretes binizáa ponen en escena su forma de ser en el mundo. Para ella, esta vestimenta no es una cuestión folklórica sino parte esencial de su identidad femenina. Ellas saben que al usarlo no sólo se representan a sí mismas sino a todas las mujeres del Istmo, y es que como vimos en el capítulo I este vestuario las distingue a nivel regional, nacional e internacional. Al cantar dentro o fuera del Istmo, las nuevas intérpretes se vinculan con su comunidad. No importa los géneros musicales que estén cantando o los instrumentos que las acompañen, el traje se convierte en un discurso visual que las ubica como binizáa.

En su caso, Mary Medina expresa sus sentimientos al ataviarse con este traje:

Portar el traje regional para mí es una forma de representar mi identidad, mi cultura como zapoteca, es el garbo de mujer, segura de sí misma, que tiene el talento para administrar su hogar y la nobleza para proteger a sus hijos. De los diferentes trajes que he portado me han hecho sentir una sensación diferente, por ejemplo: Usar el enredo con el huipil pintado a tinta natural como lo es la baba de caracol, la cochinilla, y otras tinturas naturales, acompañado de accesorios hechos con huesos de frutos como el durazno y caracolito y descalza, me transportan a un momento más rudimentario, en donde todas las mujeres andaban a pechos desnudos, con una cabellera larga que colgaba en dos trenzas sobre los pezones. (...) Usar el traje de gala, que compone huipil y enagua bordada a mano con resplandor almidonado en la cabeza como un penacho y alhajada con monedas de oro en todo el cuello y las orejas. Me hacen sentir una diosa zapoteca. ²⁴⁴

Medina asocia a este traje incluso la seguridad en sí misma. Nos habla también de las joyas de oro que acompañan el vestuario, las cuales junto con éste distinguen a las zapotecas istmeñas.

²⁴³ Entrevista con Natalia Cruz, realizada el 9 de julio del 2012 en la ciudad de México. Soporte en audio, fotografía y notas de campo.

Comunicación electrónica con Mary Medina, realizada el primero de octubre del 2012. Soporte electrónico y en notas de campo.

Martha Toledo también se siente estrechamente vinculada con el traje de tehuana e incluso ha elaborado un breve ensayo sobre el mismo, en este escrito Toledo nos dice:

Como mujer zapoteca, crecí viendo a mi madre siempre vestida con el traje tradicional de tehuana. Na Cornelia, mi madre, me vistió con trajes y joyas de oro desde mi infancia, al mismo tiempo que me enseñó los valores de la reciprocidad y el orgullo de la pertenencia a la etnia zapoteca. (...) Para mi madre el ser zapoteca y usar el traje tradicional es una misma cosa, ella no se concibe usando un traje diferente al que le enseñó a usar su madre. Esto mismo me sucede a mí. Cuando uso pantalones o un vestido me siento extraña, como con una identidad prestada. ²⁴⁵

Las sinceras palabras de Toledo respecto a su indumentaria, confirman lo planteado por la investigadora alemana Annerget Hesterberg, quien afirma que “la confección y el uso del traje, es en sí mismo uno de los mecanismos de la resistencia cultural de la etnia zapoteca del Istmo de Tehuantepec”.²⁴⁶

Utilizar el traje regional es algo muy importante para las nuevas intérpretes, ya que éste está asociado definitivamente a su identidad, a su cultura, al respeto por su pueblo y por sus tradiciones.

Las nuevas intérpretes se presentan sobre el escenario llenas de fuerza y seguridad en sí mismas. Mostrando en las ocasiones performativas donde participan, las características que tanto observadores externos como la propia comunidad han atribuido a las mujeres zapotecas: belleza, elegancia, valentía, altiveza, autosuficiencia, dignidad y fortaleza. Así lo denotan sus miradas, sus gestos, su baile y por supuesto, como hemos visto, su vestimenta.

El amor propio es otra de las características que las nuevas intérpretes manifiestan en sus presentaciones públicas. Las investigaciones de Margarita Dalton indican que este es uno de los principales rasgos de las mujeres zapotecas, al considerar “que parte de su fuerza y presencia, dignidad y poder,

²⁴⁵ Toledo, Martha, *El traje de tehuana*, ensayo inédito, 2013. Material proporcionado por la autora en la entrevista personal realizada durante varios días del mes de julio del año 2013.

²⁴⁶ Hesterberg, Annerget, “Una segunda piel”, en *Artes de México (...), Op. Cit.*, p.40.

radica en su amor propio”,²⁴⁷ término con el que pueden englobarse varias de las características antes mencionadas, “*amor propio* que es orgullo, autovaloración, dignidad, honor, ética y por supuesto autoestima”.²⁴⁸

Coincido con lo expresado por Dalton cuando escribe sobre las mujeres zapotecas: “Simplemente al bailar y presentarse engalanada con trajes tradicionales (...), permite apreciar a simple vista la síntesis de una historia en la que a través del tiempo se ha construido el *amor propio* y la *valoración personal* en la autocomplacencia esmerada”.²⁴⁹ Cuando las nuevas intérpretes salen a cantar dejan en claro su autovaloración, mostrada en su creatividad y su poder de seducción al público a través de su voz.

Hasta aquí hemos reflexionado sobre las dotaciones instrumentales y los géneros musicales que las nuevas intérpretes utilizan, así como las ocasiones performativas donde se presentan, elementos que son parte del sistema musical istmeño. El uso de la lengua materna y la temática del repertorio son otros aspectos estudiados de las prácticas musicales de las nuevas intérpretes, los cuales serán abordados a continuación.

Cantar en zapoteco. La preservación del *didxazá*

Como señala Natalio Hernández “La lengua materna contiene una carga afectiva y cultural que denota un sentido de pertenencia”,²⁵⁰ siendo un elemento fundamental en la conformación de la identidad individual y colectiva.²⁵¹

Para las intérpretes binizáa cantar en zapoteco es una forma de autoadscribirse a su comunidad. Asimismo, estas intérpretes son conscientes de que la música es un excelente medio de transmisión de la lengua materna, por

²⁴⁷ Dalton, Margarita, *Op. Cit.*, p. 130.

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Hernández, Natalio, “Lengua materna, identidad y diversidad”, en Nett, Mane et al, *Diversidad cultural: El valor de la diferencia*, Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005. p. 197.

²⁵¹ *Idem.*

ello incluye tanto en su discografía como en sus presentaciones públicas varios temas en *didxazá*.

Natalia Cruz afirma que cantar en zapoteco es para ella una obligación moral y algo que quiere hacer porque “cuando una mujer o un intérprete del Istmo canta en zapoteco (...) no está haciendo algo que no es suyo”, es decir, “está transmitiendo y preservando su propia cultura”.²⁵² Los temas que Cruz ha cantado y grabado van desde sones y canciones istmeñas “tradicionales” hasta versiones de afamadas piezas del repertorio nacional, como el bolero mundialmente conocido *Bésame Mucho* (*Bidii naa stale bixidu* en zapoteco)²⁵³ de la compositora mexicana Consuelo Velázquez. Respecto a esta traducción al zapoteco, Cruz nos dice “me parece un gran vehículo para difundir nuestra lengua, el zapoteco es una lengua que usa muchas imágenes, tiende a personificar las cosas, a algo sin vida, inerte, lo tiende a tornar persona, es muy ontológico, es muy dulce el zapoteco, decirlo en zapoteco *bésame mucho*, le da un toque más erótico”.²⁵⁴ Como observamos, la traducción implica adentrarse en la cosmovisión de la lengua, utilizar sus referencias de sentido. Otros temas cantados por Cruz con traducción del español al zapoteco son: *Ojos Negros/Bizaa Lu Yase*,²⁵⁵ *Naela*²⁵⁶, *La Llorona* y el son *La Bruja/Bidxaa*.²⁵⁷

Natalia Cruz ha buscado a maestros de la cultura zapoteca como es el caso de Antonio Santos Cisneros para que realicen traducciones del español al zapoteco. Interpretar canciones tan significativas como “Bésame mucho”, “La Bruja”, “La Llorona” o “Naela” en zapoteco ayuda también a romper estigmas, porque si bien es cierto que hay un reconocimiento jurídico en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos sobre los derechos lingüísticos de los pueblos indígenas, hay un escaso reconocimiento a nivel social. Como lo afirmó

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ La traducción fue realizada por el maestro Antonio Santos Cisneros.

²⁵⁴ Entrevista realizada a Natalia Cruz el 3 de septiembre del 2008. Soporte en audio y en notas de campo.

²⁵⁵ Romanza rusa que se popularizó en el Istmo gracias a las bandas de viento que se popularizaron en la región desde finales del siglo XIX.

²⁵⁶ Uno de los boleros istmeños más conocidos, compuesto en español por Jesús Rasgado.

²⁵⁷ Cuyo “origen” se disputan Veracruz y Oaxaca.

Vicente Marcial²⁵⁸ en la presentación del CD *XTIIDXARIUUNDA´BINNIZA´* de Natalia Cruz, para ejercer la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas,²⁵⁹ es necesario asentar a las lenguas indígenas como lenguas nacionales, otorgándoles la misma validez que el español. Razón por la cual la labor de las nuevas intérpretes es muy relevante.

Mary Medina contribuye también a la preservación y difusión de la lengua zapoteca de dos maneras, a través de sus propias composiciones en esta lengua y mediante traducciones que realiza del español al zapoteco. Para ella, cantar en zapoteco es una forma de resguardar la lengua “Nuestro lenguaje es tan bello que se puede preservar a través de la música. Es la manera más exquisita de preservarlo, de sentirlo, de vivirlo porque ya no lo va a borrar nadie, porque viaja hacia nosotros, hacia nuestros corazones, tal como lo escribió la gran poeta Irma Pineda, el maestro Macario Matus y el maestro Israel Vicente”.²⁶⁰

El zapoteco es fundamental en el proceso creativo de esta autora, “compongo pensando en zapoteco, no puedo hacer una canción sino primero la pienso en zapoteco porque me encantan las palabras”,²⁶¹ por lo cual Medina escribe numerosas composiciones en su lengua materna, aunque esto limite su acceso –como ella reconoce– a un público más amplio a nivel nacional. Prueba de su compromiso con el zapoteco es el alto porcentaje de los temas escritos en esta lengua o en zapoteco y español en las cuatro producciones discográficas que hasta la fecha ha realizado. Por ejemplo, de los diez temas que integran su primer CD *Al sur del corazón*, sólo dos son cantados en español, uno en zapoteco y español y el resto en zapoteco, es decir, los temas en zapoteco constituyen el 70% del CD. Otro dato importante, es que esta cantautora señaló que al escribir en *didxazá* recurre a palabras que actualmente se usan poco y no incluye palabras en español, salvo las que se han zapotequizado.

²⁵⁸ Director General Adjunto Académico del INALI, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.

²⁵⁹ Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 13 de marzo de 2003.

²⁶⁰ Entrevista personal con Mary Medina, 8 del 2013. Soporte en audio, notas de campo y fotografía.

²⁶¹ Comunicación electrónica realizada con Mary Medina el 1° de julio del 2012. Soporte electrónico y en notas de campo.

Respecto a las traducciones, encontramos que en su tercer material discográfico (2012) ha incluido versiones en zapoteco de dos famosas canciones oaxaqueñas: “Dios nunca muere” y “Canción mixteca, que ella reconoce como himnos oaxaqueños, por lo que consideró importante pensarlas y cantarlas en zapoteco. También ha escrito y grabado para el CD de la revista *Compositores istmeños*²⁶² una versión en zapoteco de *Pesadumbre*, conocido tango del Istmo, compuesto en español por el compositor juchiteco Eustaquio Jiménez Girón.

Asimismo, en su último CD “Así se canta en zapoteco” (2013) Mary Medina realizó 10 traducciones de boleros del repertorio nacional al zapoteco. Las traducciones que realiza Medina no son literales, esta autora toma la esencia de las letras en español y las traslada utilizando representaciones relacionadas con el contexto istmeño, demostrado con ello otra faceta de su creatividad. La lengua proyecta una percepción del mundo, la cual varía entre el zapoteco y el español. Estas traducciones generan significados distintos para los hablantes de *didxazá* que las versiones en español; conectándolos con su forma particular de ver, sentir y organizar el mundo.

Las personas que desconocen el zapoteco pueden sentirse atraídas por esta lengua al escucharla en las melodías de conocidos boleros; razón por la cual Medina busca “que el zapoteco en la traducción se oiga nítido, que el oído lo perciba suave, acariciable, que no te canses de escucharlo, que te transmita, que lo sientas aunque no conozcas la lengua”.²⁶³ El CD antes mencionado presenta versiones al zapoteco de boleros como “Peregrina”, “Bésame mucho”, “Piel canela”, “Contigo aprendí” y “Nuestro juramento”.²⁶⁴ En mi opinión de musicóloga y no hablante de zapoteco, estas versiones cumplen con el cometido planteado por Medina: sentir la letra aún desconociendo la lengua zapoteca.

²⁶² Toledo, Carlos, Op. Cit.

²⁶³ Entrevista personal con Mary Medina, 8 de marzo del 2013. Soporte en audio, notas de campo y fotografía.

²⁶⁴ Ver catálogo en el anexo

Sobre las otras intérpretes, Medina reconoce que “Natalia Cruz y Martha Toledo han venido difundiendo las canciones con voz de mujer y sobre todo la lengua materna que todos estamos en esa lucha de conservar”.²⁶⁵

Por su parte, Martha Toledo además de cantar en zapoteco, también ha solicitado la realización de versiones a esta lengua de canciones en español. Tal es el caso de “Gracias a la vida” de Violeta Parra, *Diuxquixe guendanabani*, en la traducción de la poeta juchiteca Irma Pineda. Nuevamente encontramos la valoración de la lengua zapoteca, al traducir a ésta una de las canciones más conocidas del repertorio latinoamericano.

En un principio había pensado en hacer dos versiones de Gracias a la Vida, una en español y una en zapoteco. (...) Reflexioné al respecto y me di cuenta de que en realidad no había necesidad (...) hacerla en zapoteco eso sí que sería un homenaje a Violeta, se que donde quiera que ella se encuentre estará muy feliz de que su canción sea grabada en una lengua originaria de América Latina.²⁶⁶

Los hablantes de español pueden acercarse al zapoteco gracias al uso que estas nuevas intérpretes hacen de melodías conocidas en esta lengua, pero traducidas al zapoteco. Incluso, en algunos videos que aparecen de Natalia Cruz en youtube,²⁶⁷ se puede seguir la letra en zapoteco y conocer su significado en español, siendo una manera muy didáctica para aprender esta lengua. Debe destacarse que este trabajo ha sido realizado por un tehuano interesado en difundir la MI y su lengua materna, corroborando con ello la intención de las nuevas intérpretes de hacer de las canciones en zapoteco un vehículo para propagar el didaxá.

Desde su aparición pública hasta la fecha, las nuevas intérpretes han incluido tanto en sus materiales discográficos como en sus presentaciones

²⁶⁵ Entrevista realizada a Mary Medina en Ixtaltepec, Oaxaca, 28 de agosto del 2008. Soporte en audio y notas de campo.

²⁶⁶ Tomado del blog de Martha Toledo, ver <http://marthatoledomar.blogspot.mx/search?updated-min=2012-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2013-01-01T00:00:00-08:00&max-results=5>, consultado el 14 de mayo de 2013, 12:40 a.m.

²⁶⁷ Ver por ejemplo el video Bacaanda (El sueño), consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=vrZNu4b0Qng>

temas en zapoteco. Sus canciones acercan a las nuevas generaciones al zapoteco, hacen recordarlo a quienes casi ya no lo hablan y sirven para reafirmar la identidad de los hablantes de ésta, demostrando que el zapoteco es una lengua viva. Tanto el canto en zapoteco como las traducciones al zapoteco de canciones del repertorio nacional y latinoamericano, contribuyen a la revitalización de esta lengua, la cual es un caso extraordinario en el panorama de las lenguas indígenas de México.

Debe señalarse que los géneros musicales que son cantados en zapoteco son muy diversos y en muchas ocasiones no pertenecen al sistema musical istmeño, sin embargo, su interpretación en zapoteco les permite vincularse inmediatamente con la MI. Este hecho nos habla de la gran importancia que tiene la lengua materna en la comunidad. Las nuevas intérpretes pueden cantar un huapango pero si lo hacen en zapoteco entonces éste será considerado música istmeña.

En los videos con canciones en zapoteco que pueden encontrarse en internet de estas intérpretes, hay distintos comentarios que muestran el gusto por el zapoteco y la reafirmación del mismo, al estar escritos también en zapoteco. El usuario **kremsoe** opina sobre el video Bizuriqui²⁶⁸ de Martha Toledo: “UN DELEITE ESTE VIDEO DE MARTHA SUS CANCIONES SON MUY BUENAS Y MAS SU ZAPOTECO, DE LAS MEJORES DE MEXICO ARRIBA EL ITSMO”, mientras que **Angel-Guixhiro** dice en zapoteco “Xhiángá sicaru^ didxazá náxi ni ruunda badudxaapa ca ya'. -VIVA SAN VICENTE GO^LA!!”. Estas expresiones muestran también a nivel escrito la validación de la lengua zapoteca por parte de los mismos zapotecos. Al realizarse en un espacio difundido globalmente como es internet se contribuye a la propagación de la lengua, lo cual ayuda nuevamente a romper prejuicios. Las personas que reproducen videos en zapoteco no sólo escuchan esta lengua sino que gracias a comentarios como los anteriores pueden ver su representación escrita.

²⁶⁸ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=pBDeK-9MeBA>

En el video Bacaanda²⁶⁹ de Natalia Cruz también se hallan diversas opiniones en zapoteco y español como la de khordadabah “Amo esta rola... diuxi bisendaa' naa para ganaxhiee' lii...Xiñé beadachitu naa?...Ayyy que cosas...”. Con estos comentarios corroboramos lo planteado anteriormente sobre el interés que genera la música en zapoteco en personas no hablantes del mismo, como es el caso del usuario **Roberto Raúl Pérez González**, localizado en Alemania, quien expresa: “Que bien canta (...) a penas regrese a Mexico (sic) voy a conseguir su discografía (sic) y espero q(sic) siga cantando en zapoteco q se escucha fantástico. Saludos”.²⁷⁰ Por su parte, **yoldancing** dice: “Que hermosa canción!! Te felicito por subir este tipo de música, me parece que el zapoteco es la lengua más melodiosa que hay y mira que no soy de Oaxaca, pero, siento algo muy bonito al escuchar esta música, nostálgica, de añoranza... Un favor si tuvieras la letra de la canción, no seas malo y pásamela. Gracias un saludo!”.²⁷¹

El sentimiento de orgullo también se manifiesta en los oyentes istmeños de música en zapoteco. Por ejemplo, **yurelmar** afirma sobre el video Xunaxi huiini' (vingercita) de Natalia Cruz “al escuchar las canciones zapotecas nos sentimos tan orgullosos de nuestras raices!!!! (sic) hoy, mañana y siempre mujer istmeña!!!! arriba el istmo de tehuantepec, oaxaca!!!”.²⁷²

Estas palabras evidencian que a través de su música las nuevas intérpretes binizáa ayudan a resguardar y divulgar el *didxazá*, extendiendo al ámbito público lo que de por sí realizan en el ámbito privado, es decir, ser como mujeres las principales transmisoras de la lengua materna. Al mismo tiempo contribuyen a que en el extranjero se reconozca la diversidad cultural de México, ya que la pluralidad lingüística resulta clave para entenderla.

²⁶⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=vrZNu4b0Qng>.

²⁷⁰ Opinión sobre el video de la canción Cayuuna' cayate' purlii (Sollozando). Ver <http://www.youtube.com/watch?v=tH1EwqSg-HI&feature=related>

²⁷¹ Ver, <http://www.youtube.com/watch?v=hSrMiwQpmq0&feature=related>

²⁷² Ver

http://www.youtube.com/results?search_query=Natalia+Cruz&og=Natalia+Cruz&aq=f&aqi=g4&aql=&gs_l=youtubereduced.3..0I4.1502838.1505529.0.1505637.14.9.0.4.4.0.244.1156.5j2j2.9.0...0.0. 2DBnfnOHdE

Temática del repertorio

Los temas que abordan en su repertorio las nuevas intérpretes, nos ayudan a comprender la visión que tienen de sí mismas y de su comunidad, sobre ello reflexionaremos enseguida.

La mujer. - El tema de la mujer, en particular de la mujer zapoteca está muy presente, por una parte, porque en el repertorio tradicional istmeño existe un vasto corpus de canciones dedicadas a las mujeres istmeñas (la mayoría de los sones tienen nombre de mujer y aluden a cuestiones relacionadas con las zapotecas)²⁷³ y por otra parte, porque éstas intérpretes quieren cantarle a la mujer desde la concepción de las propias mujeres.

Encontramos así que Martha Toledo ha musicalizado el poema *mujeres* de la zapoteca Irma Pineda, el cual habla de la relación de las tehuanas con la música istmeña, a la cual recurren para acompañar sus actividades cotidianas y arrullar a sus hijos. En opinión de Toledo “Las mujeres de allá (refiriéndose a Juchitán) somos fuertes (...). Vivimos la vida con gran intensidad. Yo he recorrido muchos países, he viajado mucho, y en ningún sitio hay tanta fuerza y energía como ahí. La supervivencia se vive con mucha pasión, tanto los rituales de la vida como de la muerte”.²⁷⁴ Como pudimos ver al hablar de las ocasiones performativas en que participan estas intérpretes, esa fortaleza de la que habla Toledo también es proyectada en su propio canto. Por otra parte, en su última producción discográfica “Estoy viva” (2013), Toledo ha compuesto tres canciones

²⁷³ Como parte de su estudio antropológico de las relaciones de género en el Istmo de Tehuantepec, Miano señalaba que una gran proporción de la producción musical zapoteca estaba dedicada a las mujeres, mencionando por ejemplo que de las 122 composiciones que había consultado, pertenecientes tanto a Eustaquio Jiménez Girón como a Jesús Rasgado—es decir, dos de los más grandes compositores istmeños—, 92 estaban dedicadas o tenían por tema a las mujeres, lo que constituye el 75.4% de su repertorio. Cfr. *Miano, Marinella, Op. Cit.*, 2002, p.116. Otro ejemplo en este sentido, es la obra musical de César López, ya que de sus 37 composiciones que aparecen en el cancionero *Guunda’Nu Diidxaza*, compilado por el profesor Moisés López, 33 le cantan al amor o desamor de una mujer y sólo cuatro hacen referencia a la tierra natal y a las costumbres istmeñas, es decir el 90% de su obra tiene por tema a la mujer. Ver, *López, Moisés, Guunda’Nu Diidxaza. Cantemos en zapoteco, Veracruz, Dirección general de culturas populares, 2003.*

²⁷⁴ Ibarra, Ricardo y Juan Carrillo, “Martha Toledo. Cantante zapoteca”, *Pasaje cultural en Gaceta cultural*, Universidad de Guadalajara, 21 de noviembre del 2005. Consultado el 18 de noviembre del 2009.

y ha musicalizado otras tres (*Palabras para Julia*, *Ángela Martínez*, *La cumbia del perdón*, *Matria*) en las que habla de su condición de mujer, de la dignidad y respeto que merecen las mujeres latinoamericanas.

Es importante destacar que antes del año 2012, la experiencia creativa de Martha Toledo se relacionaba con la elección del repertorio y combinación de dotaciones instrumentales, así como con la musicalización de algunos poemas en zapoteco. Un hecho trascendental en la vida de Toledo acercó a esta intérprete también a la composición, escribiendo una canción que da nombre a su último disco "Estoy viva". El cual se comenzó a grabar a inicios del 2013. Sobre este hecho Toledo relata:

La historia de este canto por la vida que es el disco ¡Estoy Viva! Comenzó el 13 de junio de 2011. Esa noche desperté alrededor de las once y media, en una cama del Hospital Civil de San Pedro Pochutla: Cuando abrí los ojos y pude sentir la vida galopando en mis venas, me di cuenta que estaba Viva. Sí Viva, Viva, Vivaaa. Fue la gente del pueblo de Chacalapa la que nos sacó del río (...) Dicen los que me vieron que no perdí la conciencia, pero yo no recuerdo nada. Ese día me morí, sólo que cuando San Pedro me vio llegar me dijo: Martha ¿qué haces aquí? ¡Regrésate! Que todavía hay muchos lugares al que tienes que ir a cantar. Y pues...le hice caso y aquí estoy cantándole a la VIDA y ¡¡más viva que nunca!!²⁷⁵

La aproximación de Toledo a otras facetas creativas está estrechamente vinculada a un hecho biográfico. La confrontación con la muerte llevó a esta intérprete a plasmar su vivencia en la canción "Estoy viva", cuya letra se reproduce a continuación y sobre la cual Martha Toledo narra "en esos días que pasé en cama, sintiendo intensamente mi cuerpo a través del dolor, me descubrí cantando. Una noche de esas, en que no podía dormir, escribí con mi mano izquierda la canción que le

²⁷⁵ Toledo, Martha, Estoy viva [Blog Internet]. México, Toledo, Martha, publicado el 13 de noviembre de 2012, 18:30. Consultado el 13 de mayo de 2013, 12:05, a.m. Disponible en http://marthatoledomar.blogspot.mx/2012_11_01_archive.html

da título a este nuevo disco, pues mi mano derecha aún estaba con la férula puesta.

Escribí ¡Estoy Viva!”.²⁷⁶

Estoy viva
LyM. Martha Toledo

Siento latir mi corazón
mientras camino por la vida
respiro hondo este amanecer
cuando la luz del sol acaricia mi piel.

Quiero gritar ¡Estoy Viva! ¡Estoy Viva!
quiero gritar ¡Estoy Viva! ¡Estoy Viva!
aquí y ahora ¡Estoy Viva! ¡Estoy Viva!

Veo la lluvia caer
sobre el valle de Oaxaca,
los niños ríen, saltan, juega,
las azucenas perfuman los corazones

Quiero gritar ¡Estoy Viva! ¡Estoy Viva!
quiero gritar ¡Estoy Viva! ¡Estoy Viva!
aquí y ahora ¡Estoy Viva! ¡Estoy Viva!²⁷⁷

Aunque el tema anterior no hablé propiamente de la mujer, si fue la primera canción escrita por Toledo, a partir de la cual han surgido otras letras relacionadas con la experiencia de vida de esta intérprete y relacionadas con las mujeres. Por ejemplo, la fascinación causada por la cosmovisión de la curandera Ángela Méndez Hernández,²⁷⁸ se ve reflejada en la canción del mismo nombre *Ángela Méndez*. El reconocimiento por una parte a otra mujer zapoteca y el recuerdo de la recuperación de su accidente, motivaron a Martha Toledo a componer la canción mencionada. “Esa noche recuerdo que me fui a dormir con esa y otras frases leídas en el libro (...) en mi cabeza había un auténtico coctel de

²⁷⁶ *Ibid.* Publicado el 16 de noviembre de 2012, 15:43.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Coautora del libro *Herbolaria Oaxaqueña*.

ideas, emociones, sentimientos, luces, luciérnagas, sonidos (...) Me levanté (...) papel en mano le escribí una canción a Ángela Méndez”.²⁷⁹ De la cual se presenta un fragmento

Ángela Méndez
LyM. Martha Toledo.²⁸⁰

Soy Ángela Méndez
heredera de la cultura zapoteca
conozco los beneficios
que las plantas nos brindan,
para prevenir y curar enfermedades
pues somos mitad y mitad con la naturaleza
pues somos mitad y mitad con la naturaleza

Por su parte, Mary Medina expresa su opinión de las mujeres del Istmo en su Vals *Mujeres de mi Tierra*, cuya letra se reproduce a continuación:

Vals de mi tierra²⁸¹
Vals
L. y M. Mary Medina

*Pueblo de viento y mar
caracol de misterios
tejido en punto fino
por manos ancestrales*

*Donde la hermandad
se vive todavía
al son de tu cantar
de lírica poesía*

*Mujeres orgullosas
por tus calles pasean
con sus floridos trajes
de célicos colores*

²⁷⁹ Toledo, Martha, Estoy viva [Blog Internet].México, Toledo, Martha, publicado el 16 de febrero de 2013, 20:10. Consultado el 14 de mayo de 2013, 12:15 a.m. Disponible en http://marthatoledomar.blogspot.mx/2012_11_01_archive.html

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Escuchar pista del CD anexo.

*Como los pavo reales,
altivas , primorosas,
mujeres de mi tierra,
son herencia de Dios*

*Yo vivo en tu lenguaje
y en tus tradiciones
y siembro la semilla*

*que el abuelo dejó
Con la sabiduría
del gusto por la vida
y sonos de alegría
y cantos al dolor (bis).*

Como puede leerse en este texto, Medina compara a las zapotecas con los pavos reales debido a su altiveza, elegancia y colorido de sus trajes, para después hablar de sí misma y su relación con las tradiciones y la música. La visión de Mary Medina es muy significativa pues como se ha dicho ella es la primera compositora istmeña, por lo que en este vals nos habla de las mujeres zapotecas desde la visión de una mujer zapoteca. Las mujeres están asociadas a su terruño, son símbolo del mismo. Medina explicó sentirse muy orgullosa de componerle a sus paisanas y “sobre todo saber que lo reciben con gusto”, para ella es muy importante “compartir las emociones, saber que podemos exhortarlas a que afloren los sentimientos que cada una de ellas guarda”. 282

En la canción *Na Elena Huiini'*, Medina también habla de las mujeres istmeñas, de su valentía y de su fuerza de trabajo. Una traducción del zapoteco proporcionada por la misma compositora dice:

Conocí a una mujer cuando yo era una niña, presurosa al caminar a todos nos sonreía, cual dos frutos de pitayas eran sus rojas mejillas, sus dos trenzas y una flor su huipil humedecía. Y hasta la fecha sigue vendiendo un universo de frutos, Doña Elenita, Dios la bendiga y la colme de mucha vida. Aunque el pueblo este de fiesta ella sigue trabajando, por hijos que mantener y los que están estudiando,

282 Entrevista realizada a Mary Medina en Ixtaltepec, Oaxaca, 28 de agosto del 2008.

las mujeres de mi tierra valientes y emprendedoras, no le temen al esfuerzo por que son trabajadoras. ²⁸³

Medina reconoce en esta canción la valentía e independencia económica (fruto del trabajo) de las mujeres zapotecas. Características que ya en distintos momentos hemos señalado son atribuidas a las istmeñas tanto por observadores externos como su propia comunidad. Sobre este tema Medina expresa:

Doña Elenita es un personaje que uso como prototipo de mujer Istmeña, que deja en su transitar la huella de la responsabilidad, del amor, de la solidaridad, la fortaleza para sacar a los hijos adelante sin olvidarse de si misma. La imagen de las trenzas aun mojadas resbalándole por el pecho, los pies descalzos y una prisa de reloj al caminar con un canasto en la cabeza rumbo al mercado, desde niña me inspiraron a ser tan grande de espíritu como ellas.²⁸⁴

Tenemos así una canción compuesta por una mujer que refleja nuevamente la admiración por las mujeres de su tierra, especialmente por su espíritu de trabajo, lo cual contrasta con el numeroso corpus de géneros musicales dedicados a las mujeres compuestos por zapotecos, quienes también muestran su admiración a las istmeñas pero por su belleza, su vestuario, por ser quienes transmiten las tradiciones zapotecas más que por su independencia económica.

El tema de la independencia y el trabajo, así como otros rasgos que distinguen a las zapotecas son plasmados también por otra compositora istmeña, Elizabeth Gurrión, joven juchiteca que ha dado a conocer su trabajo a partir del año 2011²⁸⁵, hace unos años ella migró a la Ciudad de México para estudiar la licenciatura en comunicaciones en el Instituto Tecnológico y de

²⁸³ Comunicación electrónica con Mary Medina, realizada el primero de octubre del 2012. Soporte electrónico y en notas de campo.

²⁸⁴ Comunicación electrónica con Mary Medina, 17 de junio de 2013. Soporte electrónico y en notas de campo.

²⁸⁵ Siendo acreedora en octubre del 2011 a la beca María Grever, otorgada por diversos organismos como la Sociedad de Autores y Compositores de México a jóvenes compositores mexicanos para fomentar la canción popular mexicana.

Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Desde esta ciudad ha compuesto una serie de canciones con diversas temáticas. En su primera producción discográfica “Trébol” presentó la canción llamada “Mujer de las flores” dedicada justamente a las mujeres de Juchitán. La letra es muy significativa y mucho más considerando la juventud de esta compositora.

Mujer de las Flores²⁸⁶
L. y M. Elizabeth Gurrión Valdivar

Entre todas ellas sólo tú has de brillar,
con orgullo llevas nuestro traje regional,
de fina textura, nadie a tu altura, mujer de las flores inmortal.
Con porte de reyna engalanas Juchitán. enaguas de seda, como
tú no hay nada igual

Musa zapoteca, diosa juchiteca, vas hipnotizando al caminar,
mujer de las flores, de tantos colores,
fuerza, inteligencia y bondad.

Oro florescente en el cuello has de llevar,
tan independiente tu trabajo es de admirar.

Una rosa istmeña, linda oaxaqueña, vas dejando huella dónde
vas. Tu de piel morena , tu sonrisa de coral, detrás de tu oreja el
yechachi has de llevar,
eres tú tehuana, frente a la solana, vas tan elegante sin voltear.

Mujer de las flores, de tantos colores, diosa salerosa ancestral.
Bailas con soltura, el son de Sandunga, cómo tú ninguna al pasar,
eres tú de encaje, de noble linaje, resplandor y traje de olán (tres
veces) Mujer de las flores inmortal.

En esta canción puede observarse claramente que el estereotipo construido en torno a las mujeres zapotecas, está introyectado por ellas mismas, quienes se

²⁸⁶ Escuchar pista 3 del CD anexo.

perciben como mujeres fuertes, inteligentes, altivas, trabajadoras, productoras y reproductoras de su cultura, todo lo cual refleja un gran orgullo de género y de etnia.

La mujer zapoteca también es un tema constante en la elección del repertorio de la cantante Natalia Cruz, lo cual puede observarse al revisar sus producciones discográficas. Específicamente, en su tercer CD “Bidxaa / La Bruja” (2009), Cruz se enfoca en la figura de la mujer zapoteca en todas sus dimensiones “destacando la ternura, el erotismo, el cortejo, la mística, lo cotidiano, lo sagrado y lo profano”.²⁸⁷ Aborda las distintas formas en que la mujer zapoteca es vista por propios y extraños. Por ejemplo, el título de la Bruja obedece a que como ella misma señala, fuera del Istmo y entre otras comunidades istmeñas, las zapotecas tienen fama de hechiceras “Creo que tiene que ver con esa personalidad de la mujer zapoteca que se refleja a través de su mirada, esa fuerza interior”.²⁸⁸ Margarita Dalton relaciona la concepción de las mujeres zapotecas como brujas o hechiceras con el poder “Son muchas las formas o modos en que las mujeres se relacionan con el poder, mediante el conocimiento de hierbas, medicinas que sanan y liberan de los malos espíritus y las enfermedades”.²⁸⁹

Al preguntarle a Cruz sobre lo que le representa cantarles a sus paisanas, ésta expresó:

El hecho de cantarle a la mujer es bonito, es un honor primero porque yo vengo de una mujer, digo mi madre es zapoteca, vengo de muchas mujeres, mis abuelas son zapotecas, mis tías son zapotecas y ellas han sido un referente muy importante para mí como ejemplo de vida, cada vez que interpreto una canción dirigida a las mujeres, a la mujer zapoteca es como hacerle un

²⁸⁷ Soria, Luis, ‘Natalia Cruz presentará disco “Bidxaa-La Bruja” en el Alcalá’, en Oaxaca profundo, revista educativa, turística y cultural, 19 de noviembre del 2009. Disponible en http://oaxacaprofundo.com/index.php?option=com_content&view=article&id=224:natalia-cruz-presentara-disco-qbidxaa-la-brujaq-en-e-l-alcala&catid=14:news-display&Itemid=161. Consultada el 19 de noviembre del 2009.

²⁸⁸ Entrevista realizada el 3 de septiembre del 2008 en la Casa de la cultura de Juchitán de Zaragoza. Soporte en audio y notas de campo.

²⁸⁹ Dalton, Margarita, *Op. Cit.*, p. 114.

homenaje a estas mujeres que son parte fundamental de mi vida y de mi existencia.

Nuevamente encontramos el ejemplo que simbolizan las mujeres zapotecas para las propias intérpretes. Gran parte del repertorio interpretado por Cruz, como ella reconoce está dedicado a las mujeres, así que al cantarles ella las homenajea.

Una dimensión particular de la mujer que también es abordada por estas intérpretes es la maternidad. Por ejemplo, Mary Medina presenta este tema desde su propia condición de madre y de hija en la canción *Lluvia de Flores*.

Lluvia de flores²⁹⁰
L. y M. Mary Medina

*Es una flor de clavelina el amanecer
destello ardiente de solferino para tu ser
una guirnalda de luna sobre tu pelo
tus ojos bellos parecen laguna en la oscuridad*

*Aún recuerdo de mi refugio entre tus enaguas cuando contabas los viejos cuentos de
aquel náhual la comida en aquella mesita que era una batea mi cama de pencas nunca
he de olvidar*

*Mujer hermosa tú me abrigaste con tus consejos que en esta vida todo se logra con
dignidad los ejemplos que tú me sembraste junto con mi padre son mi gran herencia y
mi bendición*

*Le pido a Dios colme tu vida de bendiciones
por muchos años tengas amor y felicidad
este día en que te celebramos
bajo la enramada con lluvia de flores
bailemos un vals.*

La figura de la madre es de suma importancia en el Istmo, siendo venerada en muchas canciones istmeñas. En *Lluvia de Flores*, Medina reconoce y agradece a su madre. Según sus propias palabras: “le canto a mi madre, a la forma en que

²⁹⁰ Canción original en zapoteco, la traducción al español me fue proporcionada por la autora a quien debo un agradecimiento especial. Subrayado mío.

nos crió, los cuentos, todo el proceso de vida hasta llegar a cierta edad, va dirigida a todas las mujeres, a las madres”.²⁹¹ No pasa desapercibido el hecho de que, aunque la canción está dedicada a la madre, la autora expresa que ambos (madre y padre) son su gran bendición, mostrando con ello una perspectiva incluyente. La composición de Medina difiere a otras letras de la música istmeña donde la madre es presentada como una figura sagrada, rectora y donde la imagen del padre no aparece.

Sirva como ejemplo comparativo la siguiente letra:

Ndani Yuudu/En una Iglesia²⁹²
L. y M. Cesar López.

*Vi a mi madre entrar en una iglesia
la seguí y vi que lloraba,
prendió una veladora y dejó una limosna,
escuché que al creador le imploraba,
la suerte de su hijo, que se emborrachaba,
que le diera una luz, una guía en su camino.*

*En su llanto y plegaria escuchaba mi nombre,
oraba y oraba con llanto en los ojos
rogaba a todos, rezaba de hinojos
mis piernas temblaban al escuchar a mi madre.
Al levantarse con el copal en la mano
se dio cuenta que ahí estaba parado,
se acercó y me abrazó, llorando
me arrodillé, también lloré, a su lado.*

*Desde aquel día en aquella iglesia
juré a Dios y a mi madre dejar de tomar
he cumplido con mi juramento,
mi vida ha cambiado, **mi madre la adoro**
trabajo con esmero, alejado del vicio.*

Esta melodía relata cómo un hombre decide dejar de tomar porque ve a su madre llorar y orar por él, hecho que fue decisivo para que se alejara del vicio. El hijo se arrodilla frente a ella, y jura a Dios y a ella dejar de tomar, expresándole su adoración.

²⁹¹ Entrevista realizada a Mary Medina en Ixtaltepec, Oaxaca, 28 de agosto del 2008.

²⁹² López, Moisés, *Op. Cit.*, p. 74.

Confrontando estas letras encuentro que la madre zapoteca vista por una mujer es reconocida por sus actividades, cuidados y consejos, mientras que por un hombre es ensalzada por el hecho en sí de ser madre, por ser la figura de autoridad. Me parece que esto también refleja parte de la dinámica social que se vive en el Istmo, donde como se ha dicho desde el capítulo I, la mujer tiene un papel muy importante en distintos campos como el sistema educativo y es muy respetada por los hombres. Tenemos así que ya sea a través de composiciones, musicalizaciones o de la elección del repertorio que cantan, las nuevas intérpretes expresan su percepción de las mujeres istmeñas desde su propio ser mujeres y desde su emocionalidad.

Al respecto, el compositor Israel Vicente (uno de los cantautores istmeños más reconocidos en la actualidad) considera que la mujer tiene una visión distinta a la de los compositores “Para empezar, la mujer como generadora de vida debe tener una visión diferente en muchos ámbitos de la vida, de la sociedad, es interesante escuchar sus canciones, no es un amor simple, convencional, es una visión de amor que tiene muchos más elementos. Cuando habla de la misma mujer en la vida cotidiana, desde su visión como mujer (...) tejiendo esa visión desde su género desde el hecho de ser mujer”.²⁹³

La música istmeña dedicada a las mujeres al ser interpretada por mujeres binizáa convierte a éstas en sujetos activos y no solamente receptivos, incluso, aunque canten las mismas letras que los hombres su significación es diferente.

Escuchar cantar a las mujeres zapotecas cambia también la percepción del público, quien es constructor de significados. Una melodía es recibida de forma distinta si es cantada por un hombre o por una mujer. De acuerdo con John Shepherd, el mismo texto de una canción recibe diferentes lecturas según la voz que lo interprete,²⁹⁴ porque “los significados y valores de la música no

²⁹³ Entrevista realizada el 30 de agosto del 2008 en Juchitán de Zaragoza. Soporte visual, en audio y notas de campo

²⁹⁴ Cfr. Shepherd, John, “Sociology of music” in *New Grove Dictionary of Music and musicians*, 2^a edition, New York, Grove, 2001, p. 754.

están intrínsecos en el propio sonido, sino en los individuos que se los confieren”.²⁹⁵

En la presentación de su cuarta producción discográfica: *XTIIDXARIUUNDA ´BINNIZA´* (La palabra cantada de la gente de las nubes),²⁹⁶ Natalia Cruz recibió el apoyo y los comentarios de muchas mujeres que se le acercaron a través de su página en facebook, entre ellas, Aguarima Rivera comentó: “Gracias por regalarnos el timbre de tu dulce voz zapoteca. Recuerda que eres el ejemplo para muchas mujeres que como tu luchan día a día en la vida. Tienes un CORAZÓN grande, valeroso y talentoso. ‘FELICIDADES’” Asimismo, la joven istmeña Nadxieli Sanchez Salinas escribe respecto a una de las fotografías de Natalia Cruz en la presentación del citado CD : “sicarú como siempre, ahí presentando una de las canciones del nuevo disco me imagino. Esperando con ansías el 4 de agosto en Juchitán, su presentación sin duda no me la perdería y poder conocerla y escucharla en vivo, saludos”.

En cuanto a la creación de significados por parte del público y su relación con el género de quien lo canta, podemos poner el ejemplo de la *Sandunga*, son que representa en el imaginario colectivo zapoteco a una mujer tehuana altiva y orgullosa de su cultura. Cuando esta pieza es cantada por los hombres, es un acto de homenaje a la belleza de las tehuanas pero cuando es cantada por una mujer, es además una reafirmación de su condición de mujer zapoteca istmeña. Las intérpretes vestidas con el traje regional simbolizan ellas mismas a la *Sandunga*, reforzando a nivel visual lo que dicen con su voz y expresando el orgullo que tienen de ser mujeres y pertenecer a esta comunidad.

Canciones costumbristas.- ²⁹⁷ Otro de los tópicos frecuentes en el repertorio de las nuevas intérpretes son las costumbres y tradiciones zapotecas, ellas desean

²⁹⁵ Shepherd, John y Wicke, Peter, *Music and Cultural Theory*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 135.

²⁹⁶ Realizada el 9 de julio del 2012 en el Museo de Culturas Populares de la Ciudad de México.

²⁹⁷ Utilizo este término ya que es usado por las propias comunidades zapotecas para referirse a las canciones que describiré. Palabra nombrada por los entrevistados en el trabajo de campo para este tipo de canciones.

darlas a conocer no sólo a los zapotecos, sino a todo el público que escuche su música.

Mary Medina por ejemplo. ha escrito en zapoteco varias piezas musicales que rememoran las costumbres comunitarias, como *Guenda roo ya'*/víspera nupcial, la cual según me narró tiene la intención de dar a conocer a los jóvenes de las nuevas generaciones todas las costumbres que implica una boda tradicional zapoteca, mientras que en *Angelina*, una madre enseña a su hija diferentes aspectos que debe conocer una mujer zapoteca sobre las compras para el hogar.

Angelina²⁹⁸

L. y M. Mary Medina

Angelina niña ven
pronto que al mercado iras
tienes que ir a comprar
la vianda de tu papá
(...)

Toma veinte pesos
que ayer remendamos
en el jicalpextle
que está en el baúl

Compra seis pescados
también queso fresco
trae chocolates
no olvides el pan

Del cambio que sobre
compra camarones
tamales de elotes
totopo y frijol

Y no te distraigas
cuando hagas las compras
o te darán caro
si ven que te atontas

Que las vendedoras

²⁹⁸ Esta melodía aparece en la primera producción discográfica de Mary Medina, titulada "Al sur del corazón", el texto original está escrito en zapoteco, la traducción que presento me fue proporcionada por la propia autora.

son inteligentes
seducen y atrapan a toda la gente

Angelina niña mía
hija de mi corazón
desde ahora ve aprendiendo
los consejos que te doy

Para que cuando tu crezcas
sigas esta tradición
así es como vive el pueblo
y se da la educación.

En esta canción aparecen varios elementos de la cultura zapoteca como el uso del jicalpextle y el baúl, que es la caja de ahorros donde las mujeres guardan el dinero y cuya llave sólo ellas tienen. Se menciona también la inteligencia de las vendedoras y el poder de seducción que pueden ejercer, haciendo alusión al comercio en el mercado que como se ha dicho en el capítulo I, en el caso del Istmo se encuentra dominado por mujeres desde hace siglos. Además, a la niña se le instruye para que ella a su vez haga lo mismo con otras generaciones. En algunas de sus presentaciones públicas Medina canta este tema junto con una compañía de teatro que al principio hace una introducción en español, con la finalidad de que la gente que no habla zapoteco pueda entenderla.²⁹⁹

Otras composiciones de Mary Medina en las que se hace referencia a costumbres zapotecas son *Dxidiguidxa* que habla de la enfermedad del susto en un niño y su curación por parte de la comunidad (CD *Al sur del corazón*, 2005) y *Huiriddxa xti Manuela/La invitación de Manuela (Piel Guie' Xhuuba, 2008)* en la que hace referencia a la costumbre del rapto, la cual, según la propia compositora está desapareciendo en Juchitán, por lo que su propósito es hacer un relato para las nuevas generaciones sobre lo que se vivió en otros tiempos. En esta canción se habla de la virginidad y del rito de la desfloración

El caso de Mary Medina es de gran interés para comparar su producción musical con la de compositores masculinos, quienes como se ha dicho antes,

²⁹⁹ Esta representación puede verse en el sitio youtube. <http://www.youtube.com/watch?v>

encuentran en la mujer uno de sus principales temas de inspiración. Los compositores zapotecos han relacionado en sus canciones a las mujeres con el deber de éstas de mantener la cultura zapoteca, en cambio, en su obra, Medina plantea las costumbres y tradiciones zapotecas como parte de la identidad comunitaria.

Por otro lado, Natalia Cruz también se ha comprometido en la difusión de piezas musicales istmeñas de corte costumbrista, inclusive con algunas que hasta hace poco eran desconocidas, como la canción *Dxuladi* (chocolate) de Carlos Iribarren, la cual trabajó en colaboración con el compositor tehuano Antonio Santos Cisneros—gran promotor de la cultura zapoteca—. Resulta muy interesante la historia que esta melodía relata, al hablar de la tradición de dar a beber a los Xuannas³⁰⁰ una taza de chocolate antes del Convite de Flor, en un acto que es un símbolo de valoración y respeto por estos personajes, ya que el origen prehispánico del chocolate nos remite a la época en que el cacao era la moneda del imperio azteca, por ello, dar de beber chocolate es como dar de beber oro líquido. La intención de Cruz es recordar a las nuevas generaciones las tradiciones de sus pueblos.

En distintos videos de las nuevas intérpretes pueden leerse comentarios acerca del orgullo que representa esta música. Todo lo anterior es muy significativo porque ya no se trata de los hombres pidiéndole a las mujeres fidelidad a lo étnico, sino de las propias mujeres que se asumen como portadoras y hacedoras de cultura y que al cantar o componer recuerdan que la preservación de la cultura zapoteca es tarea de tod@s, hombres, mujeres, *muxes* y *nguiu'* (lesbianas).

Los muxes. - Regresando a las composiciones de Mary Medina, encontramos un tema que no se ve reflejado en ninguna de las obras hechas por los hombres: la homosexualidad. Como se dijo en el capítulo I, los *muxes* son bien aceptados por la comunidad zapoteca, sin embargo, en la música esto no se

³⁰⁰ Personajes principales de la vida comunitaria, encargados del cuidado de los templos y la organización de la vida ceremonial.

vio expresado hasta que Medina escribió la canción *Noque Huiini*, dedicada a “La mística” un reconocido bordador muxe de Juchitán. Con este gesto, la compositora manifiesta su sensibilidad a un hecho presente en la sociedad zapoteca del que los hombres no habían dado cuenta en su música.

Noque Huiini³⁰¹

L. y M. Mary Medina

*Ya despiertas que se hace tarde
el desayuno ya preparé
ya corté un cesto de flores
que al camposanto iras a vender*

*Pronto, pronto
para que encuentres
todavía algún lugar
y si vez que se te amontonan
cobra antes de despachar*

*Noque hijo tu serás
el que herede nuestro hogar
y cuide de esta vieja
cuando se llegue a enfermar*

*No porque naciste así
parecido a una mujer
andes libre por ahí
eso si no debe ser*

*Si hay algunos que critican
tú forma rara de ser
no hagas caso ya lo se
pero yo te acepto así
aunque se mueran de envidia
mis alhajas te daré
Mística oye mis consejos
porque pronto yo me voy
no quiero libertinajes
cuando ya me llame Dios*

*Y cuando yo ya no esté
no traigas hombres aquí
los tengas que mantener*

³⁰¹ Letra original en zapoteco, la traducción me fue proporcionada por la propia autora.

porque te pueden herir

*Mejor adopta a un sobrino
y enséñale a trabajar
él te lo agradecerá
cuando tú no puedas más
otra gente codiciosa
sin pena te arruinara.*

Como puede leerse, en esta canción nuevamente aparece la figura de la madre pero que en este caso aconseja a su hijo homosexual sobre su comportamiento y lo que ella cree será mejor para su vida, igualmente, le recuerda que él será quien la cuide en la vejez y enfermedad. En *Noque Huiini* se encuentran elementos relacionados con las mujeres que habíamos visto anteriormente, por ejemplo, el caso de las alhajas de oro como forma de ahorro y herencia.

El homosexualismo es probablemente bien aceptado entre los zapotecos debido al prestigio social de la mujer zapoteca, es decir, es admitido por estar ligado a lo femenino, no obstante, en campos como el de la música donde la mujer había participado escasamente, los homosexuales también habían estado marginados. La progresiva incorporación de las mujeres al ámbito público de la música abrió un espacio para que los homosexuales pudieran ser no sólo tema de canciones, sino también intérpretes. Este es el caso de Sara, *muxe* de Santa María Xadanni quien hace algunos años se presenta cantando dentro de diversas festividades e incluso ha compuesto nuevas melodías junto con los miembros de “Los consentidos de Santa María Xadanni”, grupo musical que le acompaña. ³⁰²

Por todo lo anterior, encontramos que el decir musical de las mujeres ha posibilitado también la incorporación de lo homosexual, parece haber una forma incluyente que permite la adscripción de elementos antes marginados en una tradición musical que había sido hecha públicamente principalmente por hombres.

³⁰² Su primera pieza musical es un corrido zapoteco titulado *Anastasia* que habla de las virtudes de una mujer istmeña. Los datos anteriores me fueron proporcionados por “Sara” en la entrevista realizada en Santa María Xadanni, Oaxaca, México, 31 de agosto del 2008. Soporte en audio, fotos y notas de campo.

Carol Gilligan planteó —a partir de su trabajo empírico— que las mujeres tienen una preocupación constante por cuidar sus relaciones, evitar los conflictos y atender las necesidades de otros; sus formas de razonar y solucionar problemas descansan en estas relaciones y en la responsabilidad con otros concretos, no con otros generalizados; a partir de estos postulados, Gilligan desarrolló la *ética del cuidado*, entendida como una manera diferente de abordar los dilemas morales, pensando en las necesidades de los otros y en las propias. Hablar de la moralidad con *otra voz*, es hablar de la *voz femenina*, desde la cual se hace una construcción diferente del dominio moral; desde esta voz, el *bien* está relacionado con la responsabilidad y el servicio, implica no dañar a otros y pensar en las necesidades de los demás. La voz femenina presta atención a las contingencias, a los detalles y tiene una implicación emocional.³⁰³ Estos rasgos planteados por Gilligan pueden observarse en la expresión musical de las mujeres zapotecas, quienes como hemos visto desean difundir sus costumbres y tradiciones, así como resguardar su lengua materna, cuidando con ello de la comunidad.

Al sur del corazón, el primer disco de la compositora juchiteca Mary Medina, resulta un ejemplo muy significativo en relación a la *ética del cuidado*, ya que en este material puede observarse que están representados distintos integrantes de la sociedad istmeña, además de utilizar ritmos e instrumentos musicales donde según palabras de su autora tanto los istmeños como la gente foránea puedan sentirse identificados.

³⁰³ Cfr. López De la Vieja, María Teresa (ed.), “Ética de la diferencia, política de la igualdad”, en *Feminismo del pasado al presente*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

Pieza musical	Público a quien se dirige
<i>Mujeres de mi tierra</i>	Mujeres
<i>Gorrioncito y Tobi Sirini</i>	Hombres
<i>Dxidiguidxa y Angelina</i>	Niños
<i>Lluvia de Flores</i>	Madres
Noque Huini	Homosexuales
<i>Guenda roo ya'/víspera nupcial</i>	Jóvenes

Cuadro 4.7 CD *Al sur del corazón* y público a quien se dirige
Fuente: Elaboración Propia

Respecto a la emocionalidad que Gilligan plantea en la ética del cuidado, la misma Mary Medina nos dice: “A mí me encanta empezar a hablar de mi gente, del trabajo, de mi pueblo, soy muy emotiva para expresar lo que veo”.³⁰⁴ Tras la composición de su segundo Cd, en comunicación personal Medina me reiteró “me gusta cantar lo que escribo, porque es lo que siento y pienso y es la manera que tengo de expresar mis sentimientos hacia mi pueblo y mi gente, es lo que

³⁰⁴ Entrevista realizada a Mary Medina en Ixtaltepec, Oaxaca, 28 de agosto del 2008. Soporte en audio, fotos y notas de campo.

me identifica con mi pueblo (...) solo transmito mis pensamientos, mis sentimientos: amor por mi pueblo, amor por mi gente, amor por la música, amor por la naturaleza, amor a Dios, amor por ti y amor por mí.”³⁰⁵

Tenemos así que en los últimos años, las mujeres zapotecas comienzan a posicionarse como sujetos activos en el terreno musical, al igual que lo son en muchas otras áreas de su sociedad como la economía o el sistema festivo, es decir, ya no sólo acogen el estereotipo que los foráneos o los hombres de su comunidad han construido sobre ellas, sino que ahora prestan su voz para expresar lo que les parece importante, para manifestar sus sentimientos, cantarle al amor, preservar sus tradiciones y su lengua.

En distintas ocasiones hemos aludido a las producciones discográficas de las nuevas intérpretes, ya que éstas resultan un excelente medio para conocer su música.

En el siguiente capítulo se reflexionará sobre las diferentes formas en que esta música local, la **MI** es producida y distribuida.

³⁰⁵ Comunicación electrónica, realizada el 14 de marzo del 2012. Soporte electrónico y en notas de campo.

Capítulo IV

La producción y circulación de la música de las nuevas intérpretes.

Como apunta Ana María Ochoa, el contexto de la globalización ha generado una gran variedad de producciones discográficas, especialmente de las músicas locales. Se ha redefinido la interacción entre instituciones, empresas, artistas y ciudadanos, transformándose drásticamente las formas de soporte y transmisión de estas músicas.³⁰⁶ Esto en gran medida gracias a que “las nuevas tecnologías facilitan varios *modus operandi* de grabación y producción musical que prescinden de los grandes estudios fonográficos: desde las prácticas ‘hazlo tú mismo’ (...) hasta los estudios de grabación caseros, cada vez más sofisticados”.³⁰⁷

Ocho ubica en México “tres formas principales de producción-circulación: en el comercio formal de la industria de la música, a través de políticas culturales de organismo del estado y a través de circuitos de circulación alternativos que no pasan ni por la industria (o lo hacen tangencialmente) de *majors* e independientes ni por el estado”. Como veremos en el cuadro siguiente, encontramos estas tres modalidades en las producciones de las nuevas intérpretes.

³⁰⁶ Cfr. Ochoa, Ana M., *Músicas locales (...)*, Op. Cit., p.66.

³⁰⁷ Yúdice, George, Op. Cit., p. 26.

Producciones discográficas de las nuevas intérpretes binizáa			
Intérprete	CD	Forma de producción/ productora	Año
Natalia Cruz	<i>Guendanabaani</i>	Discos Musart	2007
Natalia Cruz	<i>Ojos Negros</i>	Discos Musart	2008
Natalia Cruz	<i>Bidxaa</i>	Producción independiente realizada con recursos propios	2009
Natalia Cruz	<i>XTIIDXARIUUNDA´ BINNIZA´</i>	Producción de la CDI	2011
Mary Medina	<i>Al sur del corazón</i>	Producción independiente realizada con recursos propios	2007
Mary Medina	<i>Piel Guie' Xhuuba</i>	Producción independiente realizada con recursos propios	2008
Mary Medina	<i>Así se canta en zapoteco</i>	Producción independiente realizada con recursos propios	2012
Martha Toledo	<i>Teca huini</i>		2006
Martha Toledo	<i>Nostalgia</i>		2009
Martha Toledo	<i>Estoy viva</i>	Producción comunitaria	2013

Cuadro 4.1: Grabaciones discográficas de las nuevas intérpretes binizáa

Los primeros CDs de Natalia Cruz (*Guendanabaani* y *Ojos Negros/ Bizaalu'ya'se*) se encuentran en el caso de producciones realizadas en el comercio formal de la industria de la música, debido a que fueron grabados en una productora independiente como es Musart. Razón por la cual estos materiales se comercializan en espacios de distribución del ámbito nacional como las librerías Gandhi o las discotecas Mixup además de venderse en la Casa de cultura de Juchitán. En la Ciudad de México y el interior de la República, los CDs son dados

a conocer gracias a organizaciones que se dedican a realizar ferias oaxaqueñas a lo largo del año en todos los estados.³⁰⁸

En la modalidad de producción a través de políticas culturales de organismo del estado se encuentra el CD *XTIIXARIUUNDA ´BINNIZA´*, también de Natalia Cruz, mismo que fue producido gracias al patrocinio del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). El INALI siguiendo la estrategia 15.7 del Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012, pretendió en este período:

Promover y apoyar las manifestaciones de las culturas indígenas, así como su estudio, difusión y divulgación, así como impulsar programas de difusión e información para eliminar la discriminación social contra este sector de la población mexicana. Asimismo, se respaldará la investigación, registro, rescate, protección, preservación, difusión y divulgación de su patrimonio cultural.³⁰⁹

La propuesta de grabación presentada ante el INALI por la cantante Natalia Cruz y el percusionista Roque Robles, resultó muy acorde con los objetivos arriba citados, por lo cual obtuvieron el apoyo económico de esta institución. La MI permite la difusión y preservación de la cultura zapoteca. Respecto a esto Cruz comentó en la presentación del CD citado “Este disco que con mucho cariño hicimos por invitación del INALI (...) representa muchos, muchos aspectos de la vida de nuestra gente, de la vida de nosotros los zapotecas allá en el Istmo de Tehuantepec; la fiesta, el nacimiento, el amor, la vida, la muerte”.³¹⁰

³⁰⁸ Debe señalarse que uno de los problemas que enfrentan estas intérpretes es que en los puestos locales en el Istmo y en ferias oaxaqueñas, sus Cds originales son exhibidos y vendidos junto con copias piratas de los mismos.

³⁰⁹ Ver http://www.cdi.gob.mx/index.php?ltemid=57&id=275&option=com_content&task=view. Consulta: 17 de junio de 2013.

³¹⁰ Presentación realizada el 8 de julio de 2012 en el Museo de Culturas Populares de la Ciudad de México. Soporte en audio y notas de campo.

La voz de Natalia Cruz fue acompañada con marimba y algunas otras percusiones. El repertorio fue cuidadosamente seleccionado. Los géneros musicales grabados fueron los que se presentan en el siguiente cuadro

CD XTIIDXARIUUNDA ´BINNIZA´			
Tema	Género musical	Dotación Instrumental	Observaciones
<i>Behua Xiñá</i>	<i>Son istmeño</i>	Marimba, percusiones y voz	Son ritual utilizado durante las bodas
<i>Nagola ´ridxi</i>	<i>Son istmeño</i>	Marimba y voz	La Llorona, versión en diidxazá de Eustaquio Jiménez Girón.
<i>Gurrión</i>	<i>Canción istmeña</i>	Marimba y voz	
<i>Naela</i>	<i>Bolero</i>	Marimba, percusiones y voz	Versión en diidxazá de Antonio Santos
<i>Guie Cheguigu</i>	<i>Canción istmeña</i>	Marimba y voz	
<i>Laureana</i>	<i>Canción istmeña</i>	Marimba y voz	
<i>Son Mbio'xho</i>	<i>Son istmeño</i>	Marimba	Son viejo, sus acordes acompañan las fiestas tradicionales como usado la regada de frutas.
<i>Saa Benda</i>	<i>Son istmeño</i>	Marimba y voz	Danza del pez espada, en arreglo para son
<i>Tu nuzabi zaguixe</i>	<i>Tango</i>	Marimba y voz	
<i>Ra ñaaa huiini'</i>	<i>Son istmeño</i>	Marimba y voz	Su significado en español es en el ranchito
<i>La Sandunga</i>	<i>Son istmeño</i>	Marimba	
<i>Tonka</i>	<i>Canción istmeña</i>	Voces	Canción de cuna

<i>Popurrí Chu Rasgado</i>	<i>Boleros</i>	Marimba, percusiones y voz	Únicos temas cantados en español
----------------------------	----------------	----------------------------	----------------------------------

Cuadro 4.2 Producción discográfica: *XTIIDXARIUUNDA ´BINNIZA´*

Resulta muy ilustrativo reflexionar sobre el CD *XTIIDXARIUUNDA ´BINNIZA´*, ya que este material nos permite observar como la interacción entre los organismos del Estado (en este caso el INALI) y los artistas, determinaron el contenido de la grabación. El INALI solicitó a Cruz y a Robles reflejar sonoramente las tradiciones de la cultura zapoteca. Por ello se recurrió a la voz y a un instrumento tradicional de las tierras istmeñas como es la marimba. Del mismo modo, la mayor parte del CD es cantado en zapoteco, incluso se interpretaron versiones en diidxazá de temas como *Naela* o *La Llorona* que generalmente son cantados en español en el Istmo. Las canciones grabadas pertenecen a compositores istmeños emblemáticos como Eustaquio Jiménez Girón, Rey Baxa, Pedro Baxa, Mou Deme, Antonio Santos Juan Stubi y Chu Rasgado.

Por su parte, Cruz y Robles lograron negociar con el INALI la inclusión de un popurrí de boleros en español de Chu Rasgado, ya que evidentemente el español también forma parte del imaginario sonoro de los zapotecos istmeños.³¹¹

El diseño de este CD está cargado de motivos tradicionales zapotecos. La carátula del mismo por ejemplo es un Huipil y el dibujo grabado en el CD es un resplandor, aludiendo con esto a la vestimenta de la tehuana. El libro de notas que acompañan este material presenta como fondo a las letras escritas en zapoteco hermosas fotografías en las que aparecen mujeres zapotecas con distintos trajes tradicionales, igualmente se muestran momentos de la vida festiva y comunitaria de los zapotecos. Pareciera que para el Estado la tradición es un elemento estático, que se ha suspendido en el tiempo. En este caso y a

³¹¹ Entrevista personal con Natalia Cruz, 9 de julio de 2012. Soporte en audio y notas de campo.

diferencia de sus materiales discográficos anteriores, Cruz tuvo que ajustarse a la política marcada por el INALI, no obstante, con muy buenos resultados.

Este tipo de materiales como explica Ochoa “circulan primordialmente, bajo políticas que no están determinadas por la venta como campo de vínculo posible con el consumidor”³¹². *XTIIDXARIUUNDA ´ BINNIZA ´* se distribuye de forma gratuita, ya sea en las presentaciones que se realizan del CD, en los eventos culturales donde participa el INALI o solicitándolo en las propias instalaciones de este Instituto.³¹³

Finalmente, en la forma de circuitos de circulación independiente descrita por Ochoa, se encuentran varias de las producciones discográficas de las nuevas intérpretes. Estas producciones se han realizado en estudios locales, gestionadas con los propios recursos de Martha Toledo, Mary Medina y Natalia Cruz. Lo cual, como reconoce Ana María Ochoa es un hecho muy extendido en ámbitos como el de las músicas de carácter local o folclórico “los mismos grupos musicales graban, producen y distribuyen sus propias músicas por fuera de los circuitos oficiales de la industria musical globalizada”.³¹⁴

Esta forma de producción-distribución auto agencial, es uno de los distintos procesos productivos que se han dado en el marco de la globalización, “producciones hechas por los mismos músicos y comercializadas informalmente a través de sus espacios de presentación y de sus comunidades de consumo artístico”.³¹⁵ Precisamente, las producciones que han sido autogestionadas por las nuevas intérpretes se distribuyen sobre todo en las ocasiones performativas donde estas artistas participan, pero también en espacios culturales³¹⁶, en

³¹² Ochoa, Ana M., *Músicas locales (...), Op. Cit.*, p.63

³¹³ Los interesados en adquirir este material pueden acudir a Privada de Relox No. 16, piso 5. Col. Chimalistac. Delegación Álvaro Obregón, en México, D.F.

³¹⁴ Ochoa, Ana M., *Músicas locales (...), Op. Cit.*, p.20.

³¹⁵ *Ibid.*, p.65.

comercios informales locales y en las ferias oaxaqueñas mencionadas anteriormente.

Como lo observamos desde el capítulo I, uno de los principales rasgos que distinguen a las zapotecas istmeñas, es su independencia económica. Esta relación con el dinero ha permitido a las nuevas intérpretes poder financiar sus producciones discográficas, gracias al manejo de los recursos provenientes de otros ámbitos laborales. Pongamos por ejemplo el caso de Mary Medina, cantautora que ha invertido en sus tres producciones discográficas (*Al sur del corazón*, *Piel Guie' Xhuuba* y *Así se canta en zapoteco*), capital proveniente de su trabajo como distribuidora de alcohol etílico en la región istmeña. Asimismo, actualmente Medina está acondicionando como centro recreativo un terreno que tiene en la zona de Ojo de Agua, con la finalidad de que las ganancias le permitan dedicarse a la música de tiempo completo.

Martha Toledo también ha invertido en sus producciones discográficas. En la búsqueda de estrategias para poder sufragar su tercer CD *Estoy viva*, esta intérprete ha propuesto un esquema diferente que es el de la producción comunitaria, a través del cual todos los interesados pueden dar una aportación económica a cambio de ser reconocidos como patrocinadores o como productores comunitarios. Hasta la fecha se siguen realizando distintas acciones para recaudar fondos para la producción de este CD como conciertos a beneficio y venta anticipada de discos. Esta modalidad de producción plantea una forma distinta de interacción entre ella como artista y su público.

Con la finalidad de dar a conocer su proyecto y rendir cuentas a las personas que se han sumado como productores comunitarios, Toledo ha creado un blog en internet, en el cual va notificando a sus seguidores los avances del CD, lo relativo a sus composiciones, arreglos musicales y el diseño del mismo.

³¹⁶ Por ejemplo, la Casa de Cultura de Juchitán, que es un importante escaparate para estas músicas.

También cuenta sobre distintas experiencias de vida, acercándose con ello de forma muy familiar a su público. El 29 de mayo de 2013 por ejemplo escribe:

Querid@s amig@s, los abrazo con mucho cariño y la alegría de mi corazón de cigarra zapoteca desde este hermoso valle de Oaxaca. Les quiero compartir que aquí seguimos trabajando con mucho entusiasmo y pasión en este canto por la vida que es este disco ¡Estoy Viva! Y digo seguimos porque somos muchos los que estamos colaborando para que este nuevo ser musical llegue hasta nuestros oídos. (...) Todos los involucrados estamos metiendo en el nuestras almas, nuestros corazones y nuestra creatividad.³¹⁷

Las palabras de Toledo reflejan la pasión que esta intérprete tiene por su proyecto y al mismo tiempo el cuidado que quiere brindar a su público.

El término producción comunitaria usado por Toledo es otra forma de nombrar la financiación colectiva o el crowdfunding, el cual consiste justamente en generar una red de personas encargadas de conseguir dinero o materiales en especie para la realización de proyectos de diversa índole, utilizando principalmente plataformas en internet para la recaudación de fondos.³¹⁸ En estas plataformas aparecen por un tiempo determinado distintos proyectos, los cuales ofrecen información escrita o a través de videos sobre sus objetivos y el dinero que requieren. Dependiendo la cantidad de la donación se ofrecen distintas recompensas que van desde pósters, playeras, Cds autografiados hasta la aparición como productor ejecutivo en los créditos del disco.

La práctica del crowdfunding³¹⁹ como una de las múltiples formas de producción en el contexto de la globalización, nos muestra como se ha redefinido la interacción entre artistas y consumidores, los cuales ahora no sólo son meros

³¹⁷ Toledo, Martha, Estoy viva [Blog Internet]. México, Toledo, Martha, publicado el 29 de mayo de 2013, 12:55. Consultado 18 de junio de 2013. Disponible en <http://marthatoledomar.blogspot.mx/>

³¹⁸ Se pueden apoyar diversos proyectos creativos latinoamericanos en la plataforma: <http://idea.me/?gclid=CNjWvp2N77cCFZBj7AodgF4Aug>.

³¹⁹ Para profundizar sobre el crowdfunding puede consultarse, Rivera, Eric, *Crowdfunding: La eclosión de la financiación colectiva. Un cambio tecnológico, social y económico*, Barcelona, QVE& Microtemas, 2012.

espectadores sino pueden apoyar directamente a los artistas sin que haya un intermediario como lo son las disqueras. En el caso de la producción musical, el uso en México del fondeo es muy reciente,³²⁰ hecho que coloca a Toledo en la vanguardia. Esta intérprete no utiliza una plataforma para conseguir recursos, sino que ha realizado un arduo trabajo, recurriendo a todos los medios a su alcance, entre ellos por supuesto el internet, tanto su página personal de facebook como el blog antes mencionado, en el cual expresa: “Yo por mi parte sigo consiguiendo los patrocinios necesarios para que esta producción musical continúe su marcha, tanto con la venta anticipada de los discos con los productores comunitarios, como con las aportaciones que de manera directa nos están haciendo llegar distintos patrocinadores”.³²¹

Las nuevas intérpretes se encuentran fuera del circuito de producción-circulación de las grandes disqueras, a diferencia de Susana Harp y Lila Downs, revelando con ello los mecanismos desiguales de poder en el ingreso a la industria musical. Tanto Downs como Harp han sabido aprovechar muy bien su capital económico y convertirlo en capital cultural y viceversa. Este hecho es reconocido por las nuevas intérpretes quienes buscan otras maneras de hacer circular su música, aprovechando sobre todo las nuevas tecnologías. Natalia Cruz comenta al respecto:

Esas figuras ya son prácticamente industrias culturales, como Lila Downs que ya es casi marca registrada, ya tiene hasta tienda de productos y todo eso y se promueve en canales como sony y cosas por el estilo, bueno uno no puede acceder a todo esto, pero el internet sustituye toda esta estructura.³²²

³²⁰ La primera fondeadora mexicana presenta varios proyectos musicales que buscan reunir dinero para poder realizar sus primeras grabaciones, éstos pueden consultarse en: <http://fondeadora.mx/>

³²¹ Toledo, Martha, Estoy viva [Blog Internet]. México, Toledo, Martha, publicado el 29 de mayo de 2013, 12:55. Consultado 18 de junio de 2013. Disponible en <http://marthatoledomar.blogspot.mx/>

³²² Entrevista con Natalia Cruz, realizada el 9 de julio del 2012 en la ciudad de México. Soporte en audio, fotografía y notas de campo.

Esto comprueba que como plantea Ochoa “el desarrollo tecnológico ha hecho posible la circulación grabada de músicas, a nivel cada vez más significativo por fuera del ámbito industrial”.³²³ A continuación se verá la relación entre las nuevas intérpretes y el uso de nuevas tecnologías.

Las intérpretes binizáa y la tecnología digital.

Como hemos visto, la música de las nuevas intérpretes ha sido grabada principalmente en producciones independientes. Desde el inicio de su carrera el registro de su música ha contribuido a su difusión en distintas regiones. Debido a su interés en propagar la música zapoteca fuera del Istmo, estas mujeres han aprovechado también la radio³²⁴ y la televisión local³²⁵ y sobre todo han recurrido a Internet como estrategia de divulgación tanto de su música como de sus eventos, lo cual no resulta extraño, considerando que éste es el principal medio de comunicación y transmisión cultural de la era global.

Su música puede escucharse en los sitios de socialización como *Youtube* *Myspace*, además de las páginas web: www.zapotecosdelmundo.com, www.poderato.com/gubidxaguerrero/feed/1, en distintas páginas y blogs de música oaxaqueña, así como en redes sociales como facebook.

Esta manera de promocionarse se desarrolla al margen de las grandes disqueras, los sitios en internet son como señala Yúdice “nuevos circuitos de circulación y distribución fuera del ámbito de las majors”.³²⁶ Gracias a internet

³²³ Ochoa, Ana M., *Músicas locales (...)*, Op. Cit., p.20.

³²⁴ Emisoras comunitarias como radio Totopo de Juchitán. La cual se define como “una radio comunitaria que surge para la reapropiación de la palabra para los pueblos indígenas y el fortalecimiento de nuestra cultura”, ver <http://radioteca.net/userprofile/radio-totopo-1025-fm/>

³²⁵ Destacándose TV Melendre que es parte del Comité Melendre, el cual está conformado por jóvenes zapotecos de distintas comunidades profesionistas en su mayoría: filósofos, historiadores, sociólogos y artistas. Su finalidad es ser “un colectivo de personas que busca la transformación de la sociedad binnizá”. Este colectivo difunde la cultura zapoteca a través de distintos medios: conferencias, pláticas en escuelas, programas radiofónicos, la publicación de la revista Guidxizá, una biblioteca digital de historia zapoteca, el sitio sonidos de la nación zapoteca (en el cual se pueden descargar casi 300 temas de la música zapoteca), así como TVMelendre que se encarga de realizar diversos programas culturales. Para conocer más sobre este interesante proyecto comunitario del cual Natalia Cruz es también miembro fundador, puede consultarse el sitio: <http://comitemelendre.blogspot.mx/>

³²⁶ Yúdice, George, Op. Cit., p. 27.

miles de personas pueden tener acceso instantáneo a esta música, construyéndose así nuevos públicos y “lo más importante es que esta gente está interactuando, evaluando, emulando, criticando, y a su vez procurando hacer música. Se trata de participantes y no de meros consumidores”.³²⁷ Por ello resulta muy interesante leer los comentarios que zapotecos (habitantes del istmo y migrantes) así como compatriotas y extranjeros hacen sobre las propuestas musicales de las intérpretes.

En el siguiente cuadro se presentan comentarios representativos encontrados en el sitio youtube sobre la música de estas intérpretes:³²⁸

Video	Intérprete	Comentario
Mi salina Cruz	Juanita Ramírez	<p>“Te llevo en el alma y en el pensamiento mi salina cruz! desde montreal, quebec, canada (sic)”</p> <p>chan600hugo</p>
Cayuuna ´ Cayaate ´ pur li ³²⁹	Natalia Cruz	<p>HOLA PAISANOS,BUENA INTERPRETACION DE NATALIA CRUZ,SOY DE SALINA CRUZ PERO POR COSAS DEL DESTINO ESTOY FUERA DE MI PAIS Y ESTAS CANCIONES SON UN ALICIENTE PARA SOPORTAR LA LEJANIA, ARRIBA MI ISTMO Y TODO OAXACA... MrBohemio loco</p>

³²⁷ *Ibid.*, pp. 23-24.

³²⁸ Se ha incluido también una referencia de Juanita Ramírez, otra de las nuevas intérpretes cuya música puede encontrarse en internet. Se han transcrito los comentarios tal cual se encuentran en el sitio web sin cambiar su tipo de letra, sin corregir la ortografía o redacción.

³²⁹ Ver. <http://www.youtube.com/watch?v=tH1EwgSg-HI>

<p>La Martiniana³³⁰</p>	<p>Martha Toledo</p>	<p>¡Enhorabuena!, felicidades Martha por preservar nuestra cultura musical, debemos de reconocer que hay muchas artistas oaxaqueñas luchando por mantener nuestra identidad musical.</p> <p><u>rubí840207</u></p>
<p>Nostalgia</p>	<p>Mary Medina</p>	<p>Hola! Mary muy bonita rola, muy profunda, además la forma de interpretar que tienes muy original y en zapoteco wow, lo que me gusta de ti es que sabes crear tus temas con el alma, no entiendo por qué tardaste tanto para mostrar tus canciones si son bellas.</p> <p>viva Juchitan, Viva Mary Medina.</p> <p>Irvin 162.</p>

Cuadro 4.3 Comentarios en youtube

Fuente: Elaboración propia, a partir de la consulta del sitio youtube

Observaciones como las anteriores, muestran la aceptación que tiene la música de estas intérpretes por parte de usuarios de internet que se encuentran en distintas regiones, con sus palabras podemos inferir lo que esta música significa

³³⁰ Ver, http://www.youtube.com/watch?v=VTEOUGRi_gkco

para ellos. Como apunta Simon Frith “la función interpelativa de la música no procede de la sintaxis musical sino de las significaciones (construcciones) que los oyentes asignan ellos mismos a la música”³³¹, por lo cual resulta tan valioso conocer a través de comentarios como los expuestos en youtube estas significaciones.³³²

Todos los usuarios citados se muestran vinculadas al Istmo (aunque no habiten ahí) y a su cultura gracias a la música. En el caso de los zapotecos migrantes, la **MI** funciona como un puente que los liga a su terruño, a su localidad. Tal como lo desean las nuevas intérpretes, gracias a estas tecnologías, la música istmeña está trascendiendo el ámbito de lo local. La **MI** es creada en el Istmo de Tehuantepec por artistas como las nuevas intérpretes, pero esta música ya no sólo es escuchada en ese territorio. Los procesos de digitalización de la música han ido desdibujando la relación con el territorio. Ahora “las músicas locales se están mediando cada vez más desde un orden intercultural”.³³³

Tenemos así que estas nuevas intérpretes procuran difundir su música que proviene de un ámbito local, utilizando medios globales como internet. Sobre este medio de comunicación Natalia Cruz hace una interesante reflexión:

Creo que ha sido una de las herramientas más importantes, fundamentales, porque es lo que te permite conectarte al mundo entero y que el mundo entero se conecte contigo y te vean y te conozcan y te escuchen y tengan la referencia directa de la fuente ¿no?, es un poco una manera impersonal. Antes para que la gente te escuchara en otra ciudad o en otro país, en otro continente, tenías que viajar millas, kilómetros, horas era costosísimo hacer que un trabajo que se estuviera gestando en un lugar pudiera reflejarse en otro lugar, por las cuestiones

³³¹ Frith (1990) citado por Pelinski, Ramón, *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*, España, Akal, 2000, p.67.

³³² Desde mi punto de vista la Etnomusicología encuentra en estos sitios una rica fuente para conocer la opinión de los escuchas acerca de este tipo de músicas. Su gusto o disgusto y la emotividad que les genera.

³³³ Ochoa, Ana M., *Músicas locales (...)*, Op. Cit., p.46.

de las distancias , de los tiempos, ahorita gracias al internet, gracias a las a todas las herramientas tecnológicas es lo más sencillo del mundo que si yo estoy cantando en mi tierra que es el Istmo, alguien con una cámara me grabe, lo suba al internet y cualquier persona en cualquier rincón del mundo me pueda escuchar, me pueda ver, entonces pues ya te ahorran todo un trabajo que era complejo antes, de difusión del trabajo que uno está haciendo (...) yo creo que si es la herramienta más importante sobre todo para las que no tenemos acceso a los medios masivos de comunicación como la televisión como la radio que hay que invertir muchísimo dinero (...) bueno, uno no puede acceder a todo esto pero el internet sustituye toda esto y es padre porque quien te escucha es porque te busca y quien te busca es porque le gusta lo que estás haciendo, tienes por lo menos la garantía de que se acercan las personas que están interesadas en el material que tú estás presentando, la música que estás haciendo, en el material, en el trabajo que estás haciendo, que les gusta, que los disfrutan y que ellos seguramente te van a recomendar con otras personas que saben que esta música les gusta también.³³⁴

Encontramos nuevamente un actuar cargado de sentido, una conciencia explícita, en este caso del uso de internet como la herramienta más importante que les ayuda a difundir su música y a que ésta sea conocida en cualquier parte del mundo, sin que para ello sea necesario viajar físicamente, son los sonidos los que se encargan de viajar y de trasladarnos a su cultura. Hay una concepción de la música istmeña como una música local pero que se mueve en un mundo global.

Además de los sitios como youtube donde se puede escuchar su música y otros como www.goeear.com , www.lastfm.es o <https://soundcloud.com/>, las nuevas intérpretes se valen también del uso de redes sociales como facebook para promocionar sus conciertos, su material discográfico y estar en contacto con sus seguidores. Los comentarios que pueden leerse en estos espacios son en

³³⁴ Entrevista con Natalia Cruz, realizada el 9 de julio del 2012 en la ciudad de México. Soporte en audio, fotografía y notas de campo.

general muy positivos hacia estas cantantes, apoyándolas y pidiéndoles que sigan propagando la cultura zapoteca a través de la música.

Como hemos visto, las nuevas intérpretes se han valido de la tecnología digital para difundir su música, siendo un ejemplo de la circulación de la música local fuera de los circuitos de la industria musical.

Sembrando el camino. Musas creadoras.

Al inicio de esta investigación expuse los motivos que me llevaban a centrar mi reflexión en Martha Toledo, Natalia Cruz y Mary Medina, siendo ellas de acuerdo a las evidencias documentales y el trabajo de campo, las principales exponentes zapotecas de la música istmeña. Asimismo, estas intérpretes se han constituido como ejemplo para otras mujeres zapotecas que en los últimos años han tomado el micrófono para cantar e incluso componer.

Escuchar y ver cantar a estas mujeres no sólo en presentaciones en vivo sino en diferentes medios electrónicos, ayuda a que se vaya conformando una tradición, a que estas intérpretes sirvan de modelo para otras mujeres, brindándoles posibilidades de identificación.³³⁵ Lo anterior es muy importante porque como vimos en un inicio, durante décadas fueron los hombres quienes dominaron el ámbito público de la MI y las precursoras en el canto en zapoteco tuvieron una difusión muy escasa, por lo que las mujeres istmeñas encontraban principalmente referentes masculinos.

Actualmente esta situación ha cambiado y cada vez más mujeres de distintas comunidades zapotecas incursionan en la música, no sólo como cantantes o compositoras también como instrumentistas, ya que se están

³³⁵ Pilar Ramos plantea que la falta de una tradición de mujeres en la historia de la música ha sido uno de los elementos que contribuyeron a la marginación de la mujer en este campo. Poniendo el ejemplo de las compositoras de música académica. Ver Ramos, Pilar, *Feminismo y música: introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003, p.58.

formando nuevas bandas de alientos y conjuntos de marimbas en la región que con la participación de muchas niñas y jóvenes.

Entre las mujeres cantantes encontramos a Juanita Ramírez, Yolanda González, Florinda Orozco, Margarita Chacón, Clara Chagoya, Milagros de Jesús, Elizabeth Gurrión, Patricia Alcaraz, Claudia Sánchez, Miroslava Fajardo, Paola Zárate, Amelia Martínez, Teresa Velázquez, Biaani Sánchez y Guiexhoba Fajardo. De entre ellas, las últimas seis se dieron a conocer en mayo de 2012 en el festival “Mayo en Oaxaca”.

Respecto a este festival (realizado en la ciudad de Oaxaca) debe decirse que en éste pudo corroborarse como el movimiento de nuevas intérpretes binizáa va ganando cada vez más fuerza, ya que dentro del mismo se abrió un espacio para presentar el “Encuentro de cantoras populares en lengua zapoteca”.³³⁶ Encuentro donde sólo se presentaron cantantes de zapoteco istmeño y no de otras variantes de esta lengua. Según el periódico crónica de Oaxaca³³⁷ este encuentro “reunió las voces de mujeres del Istmo de Tehuantepec, con un amplio repertorio musical que llevó al público asistente de la alegría, a la pasión” ellas “con sus vistosos trajes y su dulce canto abrieron los conciertos programados por la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca”.³³⁸ En este festival también participaron Yolanda González, Mary Medina, Natalia Cruz y María Luisa Leyto, por lo que las intérpretes más recientes tuvieron la oportunidad de convivir con otras de más larga trayectoria, todas con la intención de propagar su música y su lengua.

Es de destacarse que en el Encuentro antes citado cantó la niña Guiexhoba Fajardo, originaria de la ciudad de Tehuantepec y quien en ese tiempo tenía 10 años, es decir que creció escuchando a las nuevas intérpretes y teniendo el referente de varias mujeres que cantan música istmeña. Antes del

³³⁶ Realizado el viernes 4 de mayo de 2012 en el Jardín “El Pañuelito” de la ciudad de Oaxaca.

³³⁷ Cuyos datos corroboré con la compositora Mary Medina quien participó también de este Encuentro. Comunicación electrónica con Mary Medina, realizada el 1° de julio de 2013.

³³⁸ “Inician conciertos del Festival ‘Mayo en Oaxaca’”, en Crónica de Oaxaca, disponible en línea. <http://www.cronicaoaxaca.info/informaciongeneral/23452-inician-conciertos-del-festival-qmayo-en-oaxacaq.html>. Consulta: 13 de junio de 2013.

concierto Guixhoba expresó: “quiero que todo el mundo conozca el zapoteco, para que la lengua de mi tierra viva para siempre”³³⁹, es decir que a su corta edad manifiesta ya un compromiso con difundir su cultura a través de la música, al igual que lo han venido haciendo las intérpretes sobre las que hemos reflexionado.

Encontramos características similares entre todas las nuevas intérpretes, tales como: incluir en sus interpretaciones canciones en lengua materna, versatilidad tanto de las dotaciones instrumentales como en los géneros musicales que emplean y presentación pública con la vestimenta istmeña. Algunas de las intérpretes mencionadas también están utilizando medios como internet y principalmente el sitio youtube para propagar su música, entre ellas se encuentran Yolanda González, Juanita Ramírez, Jacinta Fuentes³⁴⁰ y Reyna Leticia.

Respecto a las intérpretes más recientes Natalia Cruz comenta:

Entre más músicos y mejores haya mejor, ahorita hay más oportunidad que puedan salir a escuelas y universidades, que puedan tener estudios especializados en música que nos permitan enriquecer y asegura el acervo musical que nosotros tenemos como pueblo (...) a mi me da gusto que haya niñas, niños, jóvenes, mujeres interesados y que le pierdan un poco también el miedo a esto y se le empiecen a quitar un poco los estigmas a dedicarse a esto de la música y la cultura.³⁴¹

Como leemos, Cruz considera un hecho muy positivo que la MI sea preservada por muchas personas y que cada vez más se acerquen a la música. No hay un sentido de competencia, sino de comunidad.

Considero que el camino ha sido sembrado por estas intérpretes y su ejemplo será seguido por otras mujeres de las nuevas generaciones, es decir que

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ Como ejemplo pueden verse los videos de esta cantante, consultar: http://www.youtube.com/watch?v=iohs2SDQ9_E

³⁴¹ Entrevista con Natalia Cruz, realizada el 9 de julio del 2012 en la ciudad de México. Soporte en audio, fotografía y notas de campo.

el movimiento de nuevas intérpretes binnizá continúa en ascenso y reconfigurando las prácticas musicales de la música istmeña.

Zapateado Final. Últimas consideraciones

Hace más de quince años, de manera casi azarosa comencé a reflexionar sobre la música istmeña zapoteca, la cual desde entonces ha ejercido sobre mí una especie de fascinación. A este tema, en diferentes vertientes, he dedicado mi tesis de licenciatura en sociología, mi trabajo de fin de máster en Estudios Interdisciplinarios de Género, así como la presente investigación, con la cual creo cerrar un ciclo en mi vida como investigadora, para recorrer nuevos caminos, aunque estoy segura que el Istmo, su música y sus mujeres me acompañarán siempre a donde quiera que me encuentre.

Tal como corroboré en mi tesis de licenciatura, la **MI** es un componente fundamental de la identidad individual y colectiva de los zapotecas istmeños, la cual les provoca además orgullo étnico y les ayuda a transmitir las tradiciones y costumbres istmeñas. Asimismo, funciona como un recuerdo y ayuda a construir la memoria colectiva. Todas estas características fueron reconfirmadas en el caso de la música istmeña hecha por las nuevas intérpretes zapotecas, pero también pude encontrar nuevos elementos que estas mujeres, musas creadoras, han aportado en pocos años al sistema musical istmeño.

En el año 2007, en el último apartado de la tesis “Música y canciones istmeñas como sentido ajeno”, me preguntaba ¿Hacia dónde va la música istmeña? Respondiendo justamente que a la cabeza de una nueva propuesta en la **MI** se encontraba un grupo de mujeres istmeñas o de ascendencia oaxaqueña, quienes difundían por distintos medios de comunicación esta música, haciéndola trascender fronteras. De la anterior observación, derivó la presente tesis, ya que el movimiento de las nuevas intérpretes zapotecas tomó cada vez más fuerza e incluso actualmente puedo afirmar que son las mujeres las principales exponentes de la **MI**, algo que comenzaba a vislumbrarse hace diez años. Es decir, en una década las intérpretes binnizá se han posicionado como las principales representantes de una de las músicas locales más emblemáticas de México, reconfigurando el sistema musical istmeño, que paradójicamente en una de las regiones de México donde la mujer tiene mayor participación y prestigio

social, estaba dominado (al menos en su campo público) por hombres, por lo menos desde hacía 150 años.

La Etnomusicología, entendida como el estudio de la música en la cultura, fue idónea para realizar la investigación aquí presentada, ya que me brindó las herramientas necesarias para poder analizar a profundidad el fenómeno que tenía frente a mis ojos. Su apertura y cercanía con otras disciplinas como la antropología, sociología e historia también fueron de gran utilidad.

La tesis se dividió en cuatro capítulos, los cuales tuvieron como objetivo responder a la pregunta eje de este trabajo ¿Cómo en el contexto de la globalización, las prácticas musicales de las nuevas intérpretes *binnizá* reconfiguran el sistema musical istmeño? Corroborando con esta respuesta/respuestas las hipótesis de las que partí.

Después de todo el trabajo realizado (bibliográfico, hemerográfico, internáutico y de campo), la observación participante con Martha Toledo, Natalia Cruz y Mary Medina, el seguimiento minucioso de sus carreras, así como el registro y documentación de otras intérpretes zapotecas que han surgido a lo largo de estos años, puedo concluir que efectivamente, las “nuevas” intérpretes *binnizá* han reconfigurado en pocos años el sistema musical istmeño, dialogando continuamente entre el adentro y el afuera, entre los elementos tradicionales de su música y los que proceden del exterior, los cuales ellas se encargan de zapotecoizar. Esto ocurre tanto en la creación de nueva música como en la recreación de la ya existente.

El capítulo I “Del Istmo y sus mujeres”, nos ayudó a entender las concepciones que a través de los siglos se han atribuido a las mujeres *binnizá* tanto por observadores externos, como por su propia comunidad, asimismo el

importantísimo papel que juegan estas mujeres en la sociedad zapoteca istmeña. La revisión historiográfica y etnohistórica permite comprender las características que tienen tanto la música como las ocasiones performativas realizadas por estas intérpretes. La enorme seguridad de sí mismas con que se plantan frente al escenario, la belleza y sensualidad que transmiten usando su traje regional (no como un disfraz, sino como “una segunda piel”), la temática incluyente de su repertorio, la independencia frente a los músicos con los que colaboran, la capacidad económica para dirigir su carrera, difundirla y hacer sus propias producciones musicales, son parte de estos rasgos con que las mujeres binnizá son descritas desde la época colonial, pero entendidos desde su participación en el campo público de la música.

¿Cuál es el contexto en el que surgieron las nuevas intérpretes binnizá? Fue la pregunta que intento responderse en el capítulo II, encontrándose que la globalización y lo que ésta conlleva como la compactación del tiempo y el espacio, la difusión de la world music como un vehículo de la misma fue el marco no sólo en que emergieron estas cantantes, sino en el que siguen desarrollando su música, mismo que les posibilita este continuo diálogo contrapuntístico entre el exterior y el interior de su comunidad.

En este capítulo se concluye también que la presentación de la **MI** con otra fórmula y en otros lugares a través de la voz de Susana Harp y Lila Downs fue un elemento que impulsó fuertemente la aparición de cantantes binnizá, ya que la comunidad zapoteca comenzó a cuestionarse porque su música estaba siendo difundida por personas foráneas y aunque aprobaban la trasmisión de esta música allende sus fronteras, deseaban tener representantes de su propia comunidad. La música istmeña fungió un papel semejante al que tuvo la mujer istmeña y su traje de tehuana en las exposiciones universales y especialmente en los años posrevolucionarios, cuando la tehuana se convirtió en un estereotipo de mujer que representaba a su región, pero también por su exotismo y elegancia a México y lo mexicano. Con la interpretación de **MI** por parte de

Susana Harp y principalmente de Lila Downs, ocurrió algo similar, esta música cantada en español o en zapoteco comenzó a ser una música local exótica pero que a su vez representaba a nuestro país.

También se pudo entender todos los factores internos que propiciaron la tardía participación de mujeres en la escena pública de la música istmeña, lo cual resultó un punto muy importante, ya que hablamos de una zona del país a la cual durante siglos han acudido viajeros, científicos, periodistas, artistas y académicos atraídos por la fuerza e independencia de sus mujeres, a las cuales en no pocas ocasiones las han clasificado en un matriarcado. Las restricciones que tenían hasta hace algunos años las mujeres zapotecas tanto en la cultura como en la política, me permitieron corroborar que existían en esta región -tal como lo habían planteado Marinella Miano y Águeda Gómez- condiciones de subordinación de las mujeres frente a los hombres, tomando otras formas diferentes al resto del país pero que estaban presentes, en el caso de la música era muy evidente porque los hombres eran quienes componían y cantaban públicamente, la participación activa de la mujeres en la música comenzó en el año 2000, casi 150 años después de todos los registros que se tienen de hombres tocando o componiendo esta música, ya sea en bandas de aliento, tríos, marimba o siendo ellos mismos trovadores.

Es decir, el caso de la **MI** sirvió también para mostrar las condiciones de género existentes en la sociedad zapoteca istmeña y aunque en apariencia en esta sociedad las mujeres gozaban de equidad frente a los hombres, su participación en la música reveló otra realidad. En este sentido coincido con Ellen Koskoff, quien señala que “la interpretación musical proporciona un contexto excelente para observar y comprender la estructura de género de una sociedad

dada, ya que nociones similares de poder y de control suelen estar en la base tanto de la dinámica de género como de la dinámica musical/social”.³⁴²

La observación, registro, documentación y análisis del movimiento musical de las nuevas intérpretes me permiten concluir que las nuevas intérpretes y compositoras binnizá en pocos años no sólo han reconfigurado el sistema musical istmeño, sino que han contribuido de manera substancial a fomentar la equidad en el arte istmeño, especialmente en la música. Las nuevas generaciones cuentan ya con referentes femeninos, la música istmeña ya no sólo se le canta a la mujer, es cantada por mujeres, desde la visión de estas mismas.

La relación estrecha que logré establecer con las tres musas creadoras centrales de esta tesis: Natalia Cruz, Mary Medina y Martha Toledo me permitió entretejer de manera muy detallada el capítulo III de este trabajo. Describir y analizar las prácticas musicales de estas intérpretes no hubiese sido posible sin su cercana colaboración y su extraordinaria disposición a que yo incluso invadiera en ciertos momentos su espacio privado y sagrado antes de salir al escenario, por ejemplo.

Las características con que las mujeres binnizá fueron descritas, a través de crónicas, documentos u obras de arte, coincidían perfectamente con lo que observaba de sus presentaciones públicas, grabaciones y composiciones. La belleza, altiveza, fuerza, independencia, elegancia, amor propio, rasgos por los que son admiradas, se refleja claramente en su música y en su forma de hacerla.

³⁴² Koskoff, Ellen, “An Introduction to Women, Music, and Culture”, en Koskoff Ellen, (Ed.), *Women and Music in Cross Cultural Perspective*, Chicago, University of Illinois Press, 1987 p. 10. Citada en Ramos Pilar, *Op. Cit.*, p. 71.

Las dotaciones instrumentales y géneros musicales que utilizan nos hablan tanto de su independencia, al no constreñirse a ninguna dotación instrumental en particular, como de su apertura y libertad de espíritu, utilizando tanto instrumentos de probable origen mesoamericano como otros procedentes de la tradición académica occidental, el violoncello o la flauta transversa, por ejemplo, sin por ello perder su identidad y referencia comunitaria.

Comprobé que efectivamente su actuar musical está cargado de sentido, que sus elecciones, de instrumentos, géneros, temática del repertorio y vestimenta son intencionales y buscan no sólo llegar al oído de los istmeños sino trascender fronteras. Pude observar que en todas las ocasiones performativas donde se presentan, tanto al interior del Istmo como fuera de este, son muy bien aceptadas, y que el público disfruta mucho en particular las interpretaciones en zapoteco, aunque se trate de no hablantes de esta lengua. La música istmeña en voz de estas intérpretes se constituye un vehículo del orgullo étnico, hecho que también pude comprobar por los comentarios hechos en redes sociales o sitios como YouTube, por escuchas migrantes, a quienes la música de las intérpretes binnizá ayuda a la autovaloración de sí mismos y de su tierra, conectándolos con ésta de forma inmediata al escuchar sus sonidos.

Cantar en *didxazá* un acto de amor y de resistencia cultural para las intérpretes binnizá, quienes saben que la música es una excelente herramienta para transmitir su lengua materna a las nuevas generaciones y posicionarla en el panorama lingüístico de México, por ello es por lo que conscientemente en todas sus producciones musicales aparecen temas ya sea exclusivamente en zapoteco o en zapoteco y español. Además, todas se han preocupado por hacer versiones en zapoteco de canciones emblemáticas del repertorio musical mexicano, así como escribir en zapoteco en el caso de Mary Medina. Este hecho posiciona fuertemente al zapoteco del istmo o *didxazá* porque contrario a lo que por

desgracia sucede con muchas de las lenguas indígenas de México que se encuentran en peligro de extinción, el didxazá busca ser difundido y preservado y no sólo entre los mismos zapotecos, sino entre todos los que quieran acercarse a esta lengua, en el sitio YouTube, por ejemplo, existen vídeos de las intérpretes binnizá que subtitulan en español y zapoteco sus canciones, de tal manera que cualquiera con acceso a internet puede escuchar esta música y seguir su letra. Recientemente incluso se ha creado una aplicación que traduce directamente del español al zapoteco del istmo y viceversa, hay también varios reconocidos poetas zapotecas hombres y mujeres que con su poesía mantienen viva la lengua. Todos estos esfuerzos en los que las intérpretes binnizá juegan un papel muy importante, me parece que constituyen un caso excepcional en el panorama de las lenguas indígenas de México.

Finalmente, en el capítulo III también se pudo corroborar como en el canto y en las composiciones de estas mujeres, hay una visión femenina que enriquece la MI. No sólo una temática incluyente dirigida a todos los sectores de la sociedad zapoteca sino también canciones que las intérpretes binnizá dirigen a los hombres, mujeres o muxes de su sociedad desde sus propias vivencias de mujeres zapotecas. Resultó realmente interesante comparar letras, repertorios, instrumentos, es decir contrastar las prácticas musicales de hombres y mujeres istmeños y observar las diferencias, ya que si bien es cierto que los hombres muestran en sus composiciones e interpretaciones una gran veneración a las mujeres zapotecas, demarcándose de las opiniones de los observadores y observadoras externos que hablan principalmente de la sensualidad y exotismo de las tehuanas, asimismo, demandan a estas mujeres ciertos comportamientos ligados al patriarcado, en cambio, la visión femenina en la MI se caracteriza por ser una propuesta incluyente, que involucra a todos los miembros de la comunidad zapoteca en la preservación de su identidad cultural. Las mujeres músicas zapotecas asumen su papel como productoras y reproductoras de la cultura, favoreciendo en su quehacer musical tanto las costumbres y tradiciones

zapotecas como su lengua materna, utilizando como hemos visto estrategias (versatilidad en las dotaciones instrumentales, combinación de ritmos, géneros e instrumentos procedentes de otras latitudes) que les permitan atraer a las nuevas generaciones pero también a las personas adultas y adultos mayores, quienes se ven también identificados con estas intérpretes, puesto que una buena parte de su repertorio es cantado exclusivamente en zapoteco y rememora en muchos casos las costumbres comunitarias.

La visión o mirada femenina en la música istmeña contribuye a fomentar la igualdad entre los hombres, mujeres y homosexuales (hombres o mujeres) de las comunidades zapoteca, siendo la música uno de los elementos fundamentales en la constitución de la identidad individual y colectiva de los zapotecos istmeños. En este trabajo, lo femenino no se ha ligado exclusivamente al sexo biológico, por lo que dentro de lo femenino también quedan comprendidos los *muxes*, quienes también se ven representados en el canto y composiciones de Martha Toledo, Mary Medina y Natalia Cruz.

Internet se constituyó como el medio idóneo para la circulación de la música producida por las intérpretes binnizá, hecho que es expuesto en el cuarto capítulo de esta tesis. Estas intérpretes son conscientes que, al no tener acceso a las *majors* y sus canales de distribución, deben buscar medios alternativos para difundir su música, afortunadamente gracias a los distintos sitios de internet como You Tube, Soundcloud, Spotify y a las redes sociales como Facebook lo han hecho muy bien, sintiéndose orgullosas de que su música no sólo sea escuchada en otros países, sino que guste a personas que incluso no hablan español ni zapoteco. Para ellas el internet compensa el no estar dentro de las grandes industrias musicales.

En este capítulo también observamos que gracias a la independencia económica que hace siglos ha caracterizado a las mujeres tehuanas, las nuevas intérpretes

han podido financiar o co-financiar en la mayoría de los casos sus producciones musicales.

Las nuevas intérpretes binnizá son ahora referentes para otras generaciones. Desde hace 17 años que la música istmeña se escucha en voz de mujer, cada vez más mujeres, jóvenes y niñas se han incorporado al ejercicio de la música, ya sea como instrumentistas, como cantantes e incluso como compositoras, lo cual es un hecho muy positivo en sí mismo, pues contribuye a la educación musical en condiciones de igualdad.

Finalmente, no me queda más que invitar a los lectores a acercarse al repertorio musical de las nuevas intérpretes binnizá, en cuya música seguramente encontrarán la forma de expresar una extensa gama de sentimientos y concepciones del mundo, así como de comprender las relaciones de género de una sociedad que a través de los siglos no deja de sorprender a propios y extraños. Con las notas de esta música podrán trasladarse al Istmo de Tehuantepec (tierra que ha fascinado durante siglos a hombres y mujeres de distintas profesiones, oficios y países), podrán imaginar el colorido de los trajes de estas enigmáticas mujeres, la alegría de las velas; entenderán quizá porque Frida Kahlo portaba el traje de tehuana, escucharán la dulzura del didxazá y comprobarán el fuerte orgullo étnico que los zapotecos tienen por su cultura; todo lo cual en un mundo como el de hoy, en el que los discursos homogeneizantes pretenden abarcarnos y "llevarnos a la creencia de que existe un movimiento de interconexión planetaria tan globalizante y uniformizada, como para diluir en su arrastre cualquier otra forma de modelar las prácticas y sentires humanos y culturales",³⁴³ resulta más un aliento.

³⁴³ León, Emma, *Sentido ajeno. Competencias ontológicas y otredad*, España, Antrophos, 2005. p. 31.

El canto y las composiciones de las intérpretes binnizá son un ejemplo extraordinario de la adaptación, en este caso zapotequización de lo global en una música local que no deja de ser para sus escuchas un referente identitario, un vínculo con su comunidad y un medio poderosísimo de transmisión de su lengua materna.

La reconfiguración que ha tenido el sistema musical istmeño desde la incorporación de las mujeres en el campo público de la música ha sido muy bien aceptada por la propia comunidad y ha contribuido a la difusión de la música istmeña en escenarios nacionales e internacionales, para ello la labor de Natalia Cruz, Mary Medina y Martha Toledo en este proceso es fundamental.

Esperemos que gracias al esfuerzo de estas mujeres y de otras y otros intérpretes y compositores, la música istmeña, al igual que el didxazá, muera, como diría el gran poeta binnizá Gabriel López Chiñas, “el día que muera el sol”, *dxi guinitigubidxa cá.*

Anexo 1

Dotaciones instrumentales y Géneros musicales

Las principales dotaciones instrumentales que hasta la actualidad se encuentran en el Istmo zapoteca son: Pito, Caja y Bigú, tríos de guitarras, duetos de voz y guitarra, trovadores o solitarios (guitarra y voz), bandas de alientos, Marimba y Grupos versátiles. Las cuales describiremos brevemente a continuación.

- Pito, Caja (Tambor) y Bigú (Carpacho de Tortuga). - Se considera la dotación más antigua y aunque la comunidad atribuye a todos los instrumentos un origen mesoamericano, sólo la caja o tambor y el viigu o bigú están mencionados en los códices precolombinos y en las crónicas coloniales. Estos instrumentos suelen tocarse en dueto (Pito y Caja o Pito y Bigú) o en trío (Pito, Caja y Bigú).

El gueere o Pito (flauta de carrizo) no cuenta con pruebas suficientes que documenten su procedencia precolombina, aunque sean constantes las referencias que le atribuyen este origen, especialmente al interior de la comunidad zapoteca istmeña. En cuanto a sus características, tenemos que este instrumento cuenta con una embocadura en forma de tubo de órgano con aeroducto interno y un tapón de cera de colmena que se coloca dentro de la flauta, el cual después se taquea para ir buscando distintos tipos de sonido. Puede tener tres agujeros (dos anteriores y uno posterior) o siete (seis anteriores y uno posterior). Según las investigaciones realizadas por Elisa Osorio Bolio de Saldívar, la existencia de la flauta de tres orificios no sólo entre los zapotecos istmeños sino entre otros grupos indígenas como los yaquis, mayos y huicholes se explica “porque un mismo músico toca con la mano derecha un tambor que pende del cuello y con la izquierda la flauta”.³⁴⁴ Por su parte, la flauta de siete agujeros “es una modificación de la de tres, adaptada a la escala temperada

³⁴⁴ Osorio, Elisa, “La música zapoteca de Juchitán”, en *Heterofonía*. No. 102-103, enero-diciembre, 1990, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, p.32.

occidental”.³⁴⁵ Muchos años después que Osorio, René Villanueva coincide con ella. En las notas sobre sus grabaciones de campo: *Sones zapotecos de Juchitán*, expone que “La flauta juchiteca de carrizo es de siete agujeros, siete al frente y uno atrás (...) está adaptada a la notación occidental, aunque por su fabricación artesanal la afinación y los tonos resultan en la mayoría de los casos aproximados y se resuelven al criterio del músico ejecutante”.³⁴⁶

La caja o tambor es un membranófono cuyo cuerpo se hace de una sola pieza, hecho de un tronco de madera fina, tiene en ambos extremos piel de venado o chivo. Este instrumento se afina con las correas que se ajustan en los anillos de los aros tensadores de la piel y se percute con un par de gruesas baquetas. Según la opinión de Elisa Osorio, las dimensiones del tambor recuerdan al huéhuatl usado por los mexicas en la época prehispánica.³⁴⁷ Respecto al nombre en zapoteco, de acuerdo con el músico juchiteco Germán López, el nombre de *nisiaaba* proviene del atole llamado *niciaaba'bupu*, el cual se prepara en la región especialmente en la fiesta de la labrada de cera donde se toca este instrumento.³⁴⁸

Por su parte, el Bigú (concha de tortuga) es un idiófono de probado origen mesoamericano, siendo representado en la lámina 71 del Códice Magliabechiano³⁴⁹ y en la 86 del Códice Vaticano B,³⁵⁰ así como en la página 28 del Códice Becker.³⁵¹ Asimismo, este instrumento es mencionado en las crónicas de los frailes Diego López de Collogudo, Diego de Landa y Bernardino de

³⁴⁵ *Ídem*.

³⁴⁶ Villanueva, René, “Sones Zapotecos de Juchitán” en *Sones zapotecos de Juchitán. Grupo Biniguenda: Germán López. Grabaciones de campo René Villanueva*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1999, p.11.

³⁴⁷ *Ídem*.

³⁴⁸ Entrevista realizada a Germán López el 20 de noviembre de 1997 por René Villanueva. En Villanueva, René, *Op. Cít.*, p. 5.

³⁴⁹ Ver, Gómez, Luis Antonio, “La documentación de la iconografía musical prehispánica” en *Revista Digital Universitaria*. Volumen 7, Número 2, México, 2006, p.3. Disponible en http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art10/feb_art10.pdf. Consultada el 8 de enero del 2012.

³⁵⁰ Cfr. Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, ediciones Gernika, SEP, 1980, pp. 29-33.

³⁵¹ Contreras, Guillermo, *Atlas cultural de México, Música*, México, SEP, INAH, Grupo Editorial Planeta, 1988, p. 35

Sahagún. En las figuras de los códices citados, las conchas se percuten con astas de ciervo, tal como se hace hasta la actualidad en el Istmo, donde el carpacho de tortuga cuenta con dos salientes del vientre óseo y suele percutirse con dos astas de venado. “El caparazón de tortuga, viigu, se ejecuta invertido. Consta de dos partes: la concha o cubierta ósea superior que hace las veces de caja de resonancia, y la cubierta ósea del vientre del animal que se une a la concha por dos puentes córneos. El instrumento pende del cuello del ejecutante mediante una correa”. De acuerdo al lugar de la concha que se percute se producen sonidos de distintas alturas. Según describe Guillermo Contreras “aunque la percusión en cualquier parte de la concha es potente, la mejor es en las lengüetas (...) dejando caer la punta del cuerno con su propio peso, proporciona un sonido potente, limpio y con particular oquedad”.³⁵²

El repertorio que hasta la fecha ejecutan esta dotación instrumental está asociado prioritariamente a celebraciones religiosas. Los sones que los istmeños denominan como música precolombina tienen por tema principal la fauna regional, los animales presentes en su vida cotidiana, entre ellos tenemos *Guachachi reza* (Iguana Rajada), *Guugu Huiini* (La Tortuga), *el Berelele* (Alcaraván), *Bere xhiga* (la chachalaca), *Saa beedxe´* (son del jaguar), *Nguse gola* (son para la pesca) y el *Be ñe* (Cocodrilo).

Existe otro repertorio también interpretado por este conjunto, constituido por sones regionales como el son *baadu´luri feu* (muchacha cara fea), el *Nisiaba de bupu*, el *Carreta guie´*, el *Saa telayú* (música del amanecer), *Laliu vipu* y el *Cambilu*, además de los más conocidos como *La llorona* y *Guendanabani*.³⁵³

Es de destacarse que los músicos que interpretan estos instrumentos no tocan dentro de las iglesias, sino en el atrio de las mismas, debido precisamente a que muchos zapotecos piensan que esta música es anterior al cristianismo,

³⁵² *Ídem*

³⁵³ Para escuchar una muestra del repertorio interpretado por Pito, Caja y Bigú se recomienda, Villanueva, René, *Sones zapotecos de Juchitán. Grupo Biniguenda: Germán López López. Grabaciones de campo René Villanueva, México, Instituto Politécnico Nacional, 1999.*

según los religiosos católicos es música “hereje” y les recuerda a sus antiguos dioses.

Al respecto, Osorio Bolio señala al hablar de Cenobio López (quien fuera el máximo exponente juchiteco de la flauta de carrizo):

Cenobio, en sesenta y un años de música –toca desde los diez- nunca ha tocado en su tierra dentro de un templo (...), cuando los misioneros católicos llegaron a cristianizar a los indios, no quisieron servirse de la música que éstos les ofrecieron, diciéndoles que la iglesia tenía música especial y propia para ser tocada dentro del recinto sagrado y que, en cambio, la de ellos no era religiosa, sino de herejes, y como tal, debía ser tocada fuera de las iglesias; pero que los indios, queriendo servir a Dios con ella, se la llevaban hasta la entrada de su templo.³⁵⁴

Aunque han pasado más de 70 años de lo expuesto por esta autora, hasta la fecha, los intérpretes de Bigú, Gueere y Caja siguen sin entrar a las iglesias, deteniéndose en la puerta. Muchas personas los contratan para las fiestas de los santos patronos, para las velas y para pagar mandas o milagros.

Hoy en día existe un gran interés de los zapotecos istmeños por preservar la música que ellos consideran precolombina, prueba de ello son las clases que de los instrumentos antes descritos se ofrecen en casas de cultura de la región como la de Juchitán, Tehuantepec o San Blas Atempa o que son impartidas por músicos tradicionales como es el caso de Antonio Santos Cisneros, compositor tehuano que promueve el aprendizaje del pito, el tambor y el cutinti.

³⁵⁴ Osorio, Elisa, *Op. Cit.*, p. 32.



Foto A.1. Niños tehuanos tocando el pitó y el tambor. Foto: Alejandra Flores, 2008.

Cutinti.- Además de la Caja y el Bigú, otro instrumento de probado origen mesoamericano es el Cutinti que es un membranófono percutido, un tambor de barro cubierto con piel de jabalí, vejiga de res o cuero de venado, cuenta con un orificio de cinco milímetros de diámetro que se localiza por arriba de su cintura y sirve para echarle agua, permitiendo la graduación tonal según los niveles de la misma, el sonido se cambia según la ocasión. De acuerdo con el tehuano Rómulo Jiménez Celaya, cuando el cutinti “tenía agua debajo de su cintura y se golpeaba el cuero con los cuatro dedos, el sonido significaba que iba a haber una reunión; cuando el agua estaba a nivel de su cintura, se decía que iba a haber fiesta, y cuando el cutinti tenía el agua cerca de su cuello, anunciaba peligro”.³⁵⁵

La información antes citada coincide plenamente con la proporcionada por Don Antonio Santos Cisneros, compositor y promotor cultural de Tehuantepec, quien me describió y mostró el Cutinti en entrevista personal realizada el 3 de septiembre del 2008.

³⁵⁵Ver, Jiménez, Rómulo, “El cutinti (canto prehispánico)” disponible en <http://www.tehuantepecenlinea.com/cutinti.htm>. Consultado el 8 de enero del 2012



Foto A2. *Cutinti*. Foto: Alejandra Flores 2008.

Este tambor de barro se utilizaba para acompañar un canto mesoamericano del mismo nombre del instrumento y que se entonaba “La última noche del ciclo anual, en la víspera del nuevo ciclo para recibir el fuego nuevo. Se pronosticaba que iba haber fuego, viento, lluvia, agua, tierra, frío, temblor. El canto se interrumpía a la media noche y todo quedaba en silencio”.³⁵⁶ De acuerdo con Santos Cisneros, esta tradición continuó para despedir el año viejo zapoteca en el barrio de Santa María “en el Xibeu, que era el 31 de julio por la noche, para recibir el primer día del mes de agosto”³⁵⁷, sin embargo “Con el paso del tiempo, las personas, por no saber el significado, cantaban versos con muchas groserías en contra de los principales del barrio, por eso fue suspendido en 1962”.³⁵⁸

³⁵⁶ *Ídem*.

³⁵⁷ Santos, Antonio, “Ayer y hoy...en Tehuantepec”, en *Ciudad Principal, Guique Guidxi*, Año I/Número 2, diciembre de 2005-enero de 2006, Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca, México, p.

3.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 4.

Afortunadamente Carlos Iribarren se preocupó mucho por la conservación del Cutinti y gracias a él subsisten hasta la fecha los siguientes versos, mismos que servirían para el rescate tanto del canto como del uso del instrumento promovido por Santos Cisneros desde 1989.³⁵⁹ Enseguida transcribimos la letra del mismo:

“Cutinti, cutinti mayaaa,
cutinti, cutinti mayaaa...
ziaba bi'l (va haber viento)
ziaba gui'i (va a haber lumbre)
ziaba niza (va haber agua)
ziaba nanda'a (va a haber frío)
ziaba yuu (va a haber tierra)
ziaba xuu (va a haber temblor)
Purti xibeuu ma'cheguiele', ma' che guira
guidxi la yuu” (Va a florecer el primer día del mes).³⁶⁰

En las notas que acompañan las grabaciones correspondientes al Istmo de Tehuantepec de la Serie de Música Étnica de la Universidad de Washignton, editada por Robert Garfías, también se hace mención del cutinti, como parte del ritual del Xibeu (el día de la Luna). Garfías describe: “A media noche se recitan poemas a la luna en zapoteco con el acompañamiento de un pequeño tambor de barro cubierto con la piel de una iguana”.³⁶¹

Como bien lo señala el etnohistoriador zapoteca Gubidxa Guerrero, las rebeliones zapotecas de la primera mitad del siglo XIX, tuvieron como consecuencia no sólo el arribo de contingentes armados de la Guardia Nacional, sino también de las bandas militares. Los istmeños “comenzaron a aprender la

³⁵⁹ Se recomienda ver en youtube el video titulado “Cantos en Tehuantepec: Cutinti y Yutu bizabi” grabado en Santo Domingo Tehuantepec y en el cual se reproduce el ritual realizado en el Xibeu. En este material audiovisual se puede observar la ejecución del Cutinti y escuchar los versos en zapoteco del canto. La interpretación corre a cargo del grupo tehuano *Guira Lu Bii*, dirigido por el ya citado compositor Antonio Santos Cisneros. Consultar <http://www.youtube.com/watch?v=sBlfdzIwc5A>.

³⁶⁰ Santos, Antonio, *Op. Cit.*, p.4.

³⁶¹ Garfías, Robert, “Música de Marimba de Tehuantepec”, citado en Mecott, Mario, *Op. Cit.*, pp: 133,134.

ejecución de varios instrumentos de viento. Por ello no es extraño que los primeros músicos zapotecas del Istmo fueran a su vez militares”.³⁶²

El arribo de esta nueva dotación instrumental fue importante, ya que “varias piezas del repertorio tradicional de flauta y tambor se trasladaron a las bandas de viento como son el *Son del Pescado* o el *Son de los Cocos* (...). Posteriormente, algunos paisanos más osados comenzaron a componer música propia. Fue como nacieron sonos famosos como *La Migueleña*, *La Tonalteca*, *La Sanjuanera*, *La Tonalteca*, *La Juchiteca*, *La Paulina*”.³⁶³ A continuación presentaremos datos más detallados sobre las bandas de viento.

Bandas de aliento. - Tal como lo señala Helena Simonet, “En un contexto musical, la banda se refiere (sic) a un grupo de personas que se organizan para tocar instrumentos musicales. (...) Las bandas de metales y con instrumentos de percusión, las tan renombradas *bandas populares* o *bandas de viento*, todavía juegan un rol importante en todo México”³⁶⁴, Oaxaca no es la excepción, en este estado las bandas de alientos son una agrupación musical muy importante. En el caso del Istmo, de acuerdo con el cronista tehuano Mario Mecott “La música del Istmo ha sido de antaño música de viento, música de banda, y su cuna en la región es Tehuantepec desde mediados del siglo XIX”.³⁶⁵ En su libro *El Folklor musical del Istmo de Tehuantepec*, Alberto Cajigas sitúa la aparición de la primera banda de música en Tehuantepec en 1870, bajo la dirección de Cándido Jiménez, banda que contaba con el patrocinio del rico propietario José Inés Azcona.³⁶⁶

Existen crónicas que relatan incluso giras de bandas de Tehuantepec no sólo en Oaxaca sino también en el vecino estado de Chiapas, señalando además

³⁶² Guerrero, Gubidxa, “La música zapoteca del Istmo un proceso continuo”, en *Enfoque Diario*, México, 2013.

³⁶³ *Ídem*.

³⁶⁴ Simonett, Helena, *En Sinaloa nació. Historia de la Música de Banda*, México, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán A.C., 2004, p.4.

³⁶⁵ Mecott, Mario, *Maderas del Istmo*, *Op. Cit.*, p.7.

³⁶⁶ Cajigas, Alberto, *Op. Cit.*, p. 246

de la excelente recepción que tuvo esta música, el interés por reproducirla formando músicos locales. Tal es el caso del relato de la gira hecha en 1892 por la banda filarmónica “Leónidas Villalobos”, según expone Eliseo Villalobos “existe un abundante repertorio de esta expedición, por la grandiosa acogida que obtuvieron los ejecutantes, lo cual exigió que muchos de esos músicos fueran llamados por los pueblos a fin de que sirvieran de maestros y enseñar la música y la ejecución de los instrumentos de viento”.³⁶⁷

El auge de las bandas de viento en Tehuantepec durante el siglo XIX, coincide como señala Simonett con el gran crecimiento que experimentaron las bandas militares tanto en Europa como en México.³⁶⁸ Las intervenciones extranjeras como la de Estados Unidos en 1847 y la francesa que se desarrolló de 1862 a 1867, fueron períodos importantes “para la difusión de las bandas de aliento en el territorio nacional”.³⁶⁹ Como bien lo expone Robert Garfías, debe recordarse “que las bandas militares fueron comunes en todo el mundo durante el siglo XIX, no sólo en las grandes ciudades, en ciudades más pequeñas y pueblos, donde orgullosamente representaron el mundo moderno”.³⁷⁰

Las bandas están conformadas principalmente por instrumentos de aliento metal, particularmente clarinetes y saxofones, además de percusiones: platillos, timbales y tarola. En la región istmeña esta agrupación musical es de suma importancia pues la mayoría de los sones istmeños, es decir, el género por excelencia de la MI, están compuestos para esta dotación instrumental. Aunque también debe mencionarse que ya desde fines del siglo XIX, las bandas istmeñas tocaban además de sones regionales marchas, polcas, mazurcas y valsos.

A partir de su fundación en 1965, La Banda Princesa Donashí, ha sido una de las agrupaciones musicales más reputadas del Istmo oaxaqueño. Igualmente

³⁶⁷ Villalobos, Eliseo, *Datos históricos de las bandas de música en Tehuantepec*, (manuscrito), 1970.

³⁶⁸ Ver Simonett, Helena, *Op. Cit.*

³⁶⁹ Castillo, Vilka, *La Banda en Transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco*, tesis para optar por el grado de Maestra en Música (Etnomusicología), México, UNAM, 2011, pp. 48,49.

³⁷⁰ Garfías, Robert, *Op. Cit.*, p.129.

podemos citar a la Banda Ada, la de los Hermanos Angulo y la internacional Banda Carlos Robles, que también como la Donashí sigue activa en la región.

Para finales del siglo XIX, la música istmeña era principalmente instrumental, es a principios del siglo XX que algunos compositores comienzan a escribir “letras para acompañar los sonos tradicionales. Eustaquio Jiménez Girón (Taquiú Nigui), es uno de los impulsores (...). En la mayoría de los casos las letras coincidían con el título de la música, pero en otros casos, los compositores retomaron sólo la música, cambiándole el título”.³⁷¹ Tenemos así que la música istmeña comenzó a cantarse con distintas dotaciones instrumentales además de la banda de alientos, como veremos enseguida.

Marimba.- Este membranófono de origen africano ubica su llegada al Istmo a mediados de los años veinte del siglo XX, específicamente a Ciudad Ixtepec, “dada la facilidad de comunicación por el ferrocarril, que entonces era el único medio más propicio para transportarse”.³⁷²

De acuerdo con Mario Mecott los años de esplendor de la marimba en el Istmo fueron de los años 30 a finales de los sesentas del siglo XX³⁷³. Hacia 1941, Agustín Ortiz innovó la música istmeña al integrar los primeros instrumentos de viento, la batería e inclusive el acordeón como acompañamiento su marimba “Gloria”.³⁷⁴ Efraín Guzmán describe que la fusión de marimba con otros instrumentos dio “resultados maravillosos desde el momento que en cada nota de ella vemos las sombras de nuestra región o de nuestras mujeres”.³⁷⁵

Trío de guitarras.- Están conformados por guitarra sexta (1er requinto), guitarra sexta (segundo requinto) y guitarra sexta (acompañamiento) y pueden ser de dos o tres voces. Algunos de los tríos registrados en el trabajo de campo también se

³⁷¹ Guerrero, Gubidxa, *Op. Cit.*

³⁷² Guzmán, Efraín, “La marimba”, en Mecott, Mario, *Op. Cit.*, p. 115.

³⁷³ *Ibid*, p. 147.

³⁷⁴ *Ibid*, p. 9.

³⁷⁵ Guzmán, Efraín, *Op. Cit.*, p. 116

acompañan con percusiones. Entre los tríos que actualmente trabajan en el Istmo se encuentran: el Trío San Vicente, Son Gubidxa, el trío Monte Albán, Los Tecos, el Trío Bohemio y el Trío Sa Vizende. Su repertorio se conforma principalmente por sones, canciones istmeñas y boleros.



Foto A1.3 Trío San Vicente, tocando para homenajear a una tehuana 30 de agosto del 2008, Juchitán de Zaragoza. Foto: Alejandra Flores.

Duetos.- Están integrados por 1a voz y guitarra sexta, la cual hace la función de acompañamiento y 2a voz y guitarra sexta (requinto) que canta glosas. Su repertorio es similar al de los tríos, es decir, interpretan mayoritariamente canciones istmeñas, sones y boleros. Ya sea en los duetos o en los tríos, existe generalmente un cantante guía que es respondido por una o dos voces del grupo según sea el caso.

Trovadores.- Existe en el Istmo una fuerte tradición de trovadores que cantan sones istmeños en didxazá acompañados de guitarra sexta. Esta dotación se liga a una tradición poética muy importante con autores como Andrés Henestrosa, Gabriel López Chiñas, Eustaquio Jiménez Girón, César López, Antonio Santos, Luis Martínez Hinojosa, Ángel Toledo, Franco de la Cruz o Hebert Rasgado e intérpretes como Saúl Martínez, Martín Chacón, Feliciano Carrasco y recientemente como Tlalok Guerrero. En el trabajo de campo pude observar y corroborar que muchos de estos trovadores también son cantautores, ejemplo de esto son: José Molina (q.e.p.d.), Facundo López Malo, Mario López e Israel Vicente por mencionar a los más destacados. Además de las canciones istmeñas, los trovadores interpretan sones, valeses, boleros, colombianas y tangos.



Foto A 1.4. El cantautor y gran requintista “Pepe” Molina (q.e.p.d.)
Foto: Alejandra Flores, agosto de 2008.

Géneros musicales:

Los principales géneros musicales interpretados por los zapotecos istmeños son: *canciones istmeñas, sones, corridos, boleros, valeses y huapangos*. De éstos, los *sones istmeños* constituyen el género más representativo de la región.

El *son* es un género lírico-coreográfico, es decir, que se canta y se baila. Este término “se aplica a un repertorio bastante amplio, tanto en diversidad como en distribución geográfica, de la música tradicional mexicana”.³⁷⁶ Tienen un origen también español, el *fandango*, la *petenera*, la *guajira*, la *malagueña*, que son algunas de sus principales influencias. El puerto de Veracruz fue durante tres siglos la puerta de entrada de la música que llegaba en labios de los emigrantes, a éste arribaron en el siglo XVII los primeros *fandangos* que luego se extenderían a otras partes del país por medio de los arrieros, comerciantes, hacendados y ganaderos. Tiempo después, los músicos formados en la entonces Nueva España, tomaron tanto elementos autóctonos como elementos de la música española, comenzando con ello a conformarse la identidad de la música mexicana y entre ésta, el *son*.

La difusión de la música española y de la naciente música mexicana también se hizo a través de las ferias comerciales, en las que los músicos y bailarines presentaban producciones novedosas. A fines del siglo XVIII y principios del XIX, la tonadilla escénica³⁷⁷ jugó un papel fundamental en la transmisión de cantos y bailes españoles que fueron asimilados en México; entre los nuevos géneros musicales mestizos de la música mexicana se encontraron los *sones* y los *jarabes*.

En el caso de los *sones istmeños*, sus principales influencias musicales españolas provienen de Andalucía; estos *sones* son el resultado de la fusión

³⁷⁶Antología del Son de México. Instituto Cultural “Raíces Mexicanas”, www.folklorico.com/musica/antologia-son.html.

³⁷⁷ Género teatral importado de España, principalmente de Cádiz, en la que se presentaban cantos y bailes regionales.

hispano-zapoteca. De acuerdo con Jas Reuter, el son oaxaqueño constituye una excepción dentro del panorama del son mexicano, ya que generalmente es interpretado por una banda de alientos,³⁷⁸ por la marimba o acompañados de la guitarra sexta y el requinto, siendo esta última forma de interpretación otro rasgo distintivo del son istmeño, pues “constituye un puente entre el son propiamente dicho y la canción-vals”.³⁷⁹

Es importante señalar que exceptuando algunos ritmos españoles que aún se conservan, los sones istmeños adquirieron su idiosincrasia en la región, prueba de ello es que muchos están en lengua didzáaa, además de celebrar en sus textos el orgullo en sí de lo que implica ser zapoteca, transmitiendo a las nuevas generaciones los usos y costumbres de su pueblo. Sea de forma meramente instrumental o con texto, los sones reproducen tradiciones y costumbres sociales.

El tema principal de los sones *istmeños* —especialmente de los más antiguos— es la mujer zapoteca: *La sandunga*, *La llorona*, *La Petrona*, *La Petenera*, *La Vicenta* y *La Juanita* son tan sólo algunos ejemplos. De los sones anteriores, sin lugar a dudas, *la Sandunga* es el más importante, la cual además de ser un verdadero himno³⁸⁰ de la región, representa en el imaginario colectivo a la mujer zapoteca; para los istmeños en general, *la Sandunga* es una tehuana, es decir, una mujer altiva, bella, elegante, poderosa y para los hombres en particular es a la vez símbolo de la madre y la esposa.

³⁷⁸ A diferencia de la mayoría de los sones que son interpretados principalmente por un conjunto de instrumentos de cuerdas, como el mariachi.

³⁷⁹ Reuter, Jas. *La música popular de México, origen e historia*. Editorial Panorama, México, 1988, p. 53

³⁸⁰ Entendiendo himno como un género literario-musical que se constituye como un símbolo de identidad al representar a las personas que lo asumen como propio. Para los habitantes del Istmo, *la Sandunga* es factor de cohesión social tanto al interior del Istmo como fuera de él, ya que pese a las diferencias entre los zapotecos istmeños, este canto los une, cohesionando también a los que están fuera de su tierra natal y que con sólo escuchar sus primeras notas se trasladan a ella.

Anexo II

La Sandunga

El origen de la Sandunga o Zandunga ha sido muy discutido; por muchos años los tehuanos han disputado su paternidad, atribuyéndola al músico y guerrillero *Máximo Ramón Ortiz*,³⁸¹ sin embargo, algunos documentos y testimonios personales niegan esta leyenda.

La *Sandunga* como muchos de los *sones* tiene un origen español, que según la referencia más antigua que se conserva en la Hemeroteca Nacional de México deriva de un *jaleo*³⁸² *andaluz*, proveniente a su vez del género *Fandango*;³⁸³ este *jaleo* fue estrenado en México en el Teatro Nacional el 3 de diciembre de 1850 en una función a beneficio de la cantante y actriz María Gañete, así lo prueba la publicidad en los periódicos “*El Monitor Republicano*” y “*El siglo XIX*”³⁸⁴ de la cartelera del Teatro Nacional en la que se anuncia como penúltimo número de esta velada un nuevo *jaleo* titulado “La Zandunga” que fuera interpretado por la señorita Moctezuma y por Don Ambrosio Martínez.

Tiempo después, la *Sandunga* fue presentada en Oaxaca y fue ahí donde la escuchó y aprendió Máximo Ramón Ortiz en 1853, este tehuano que contaba con una buena formación musical se encontraba en la capital oaxaqueña, ya que como guerrillero se había unido a Gregorio Meléndez para defender el Plan de Jalisco; a su regreso al Istmo dio a conocer *la Sandunga*. En el Istmo este jaleo-

³⁸¹ Máximo Ramón Ortiz nació en Santo Domingo Tehuantepec y desde temprana edad acudió a lecciones de piano, posteriormente se trasladó a la capital mexicana para seguir su formación musical y ahí se convirtió en político, siendo nombrado en 1848 gobernador interino del Departamento de Tehuantepec, posteriormente rompió con el gobierno, uniéndose al guerrillero Gregorio Meléndez y luchando a favor de Antonio López de Santa Anna. Ver, Rojas, César, *Sandunga. Op. Cit.*, pp. 19-23.

³⁸² La voz *jaleo* significa alboroto, algarabía, musicalmente, el *jaleo* es un baile cantado, perteneciente a lo que hoy conocemos como flamenco.

³⁸³ Con esta palabra se dignaba a distintos tipos de bailes en la nueva España desde el siglo XVII, para mayor información sobre el *fandango* puede consultarse, Pérez Monfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS-CIDEHM, 2003, Pp. 15-79.

³⁸⁴ Véase, *El monitor Republicano*, México, Martes 3 de diciembre de 1850.

fandango, se convirtió en *son* y se arraigó cantándose en zapoteco y exaltando en su letra a la mujer istmeña.

Respecto al jaleo, son varios los señalamientos que se hacen sobre esta forma musical desde la teoría del flamenco. Según Hipólito Rossy (1996) el jaleo se popularizó como baile andaluz a finales del siglo XVIII, asimismo, García Matos (1989) apunta que el jaleo está estrechamente relacionado con otro estilo del flamenco: la soléa, opinión compartida por Crivillé (1997), quien explica que los jaleos con características de las solearas tienen una expresividad sentimental y triste, definiendo como ternario el compás de este baile cantado. Estas últimas particularidades coinciden con el carácter y el compás de los sones tradicionales istmeños, por lo que es posible plantear que un jaleo-soléa fuera el interpretado en la ciudad México en diciembre de 1850, el mismo que posteriormente llegó a Oaxaca, y no, un jaleo transformado en habanera como señala la tradición oral.

La *Sandunga*, al igual que el resto de los sones istmeños consta de una introducción y un estribillo que se alternan con las coplas o zapateados; a lo largo del tiempo se han escrito muchas versiones literarias de la misma, conservándose solamente de los textos originales lo siguiente:

***¡Ay Sandunga, Sandunga, mamá por Dios!
¡Sandunga no seas ingrata, mamá de mi corazón!***

Estructura de la Sandunga: [Introducción – Estribillo – Copla/Zapateado]

La relevancia de la *Sandunga* y por ende su asociación a la mujer istmeña es tal, que ni las *velas*, ni las celebraciones privadas pueden comenzar hasta que se haya tocado este *son* y las mujeres salgan a bailarlo. En los años sesentas del siglo XX, el Dr. Alberto Cajigas³⁸⁵ expresaba: “la Sandunga es tocada en todas las

³⁸⁵ Médico tehuano que dedicó grandes esfuerzos para preservar la cultura zapoteca, especialmente la que no se encontraba escrita y había pasado por tradición oral.

celebraciones rituales, en las fiestas titulares, en los matrimonios, en las grandes y pequeñas velas (...) puede tocarse en cualquier momento, basta que alguien la pida”,³⁸⁶ hoy, a más de cuarenta años de distancia, este hecho se sigue observando en las comunidades istmeñas de Oaxaca y en las que se han conformado en el exterior, como las de la ciudad de México o Los Ángeles.³⁸⁷

La Sandunga es expresión sonora de la mujer istmeña, quien a su vez simboliza la tierra istmeña, así lo expresan las palabras de Samuel Villalobos:

Nuestra Sandunga, la que hemos declarado nuestro Himno por encerrar en sus inmortales notas, los sentimientos más nobles y los pensamientos más elevados de los Istmeños hacia la mujer del Istmo zapoteca y hacia la Patria Chica. La Sandunga es canción de amor y admiración para la mujer y canto de honor y de gloria para la tierra que nos vio nacer. ³⁸⁸

³⁸⁶ Cajigas, Alberto, *Op. Cit.*, p.117.

³⁸⁷ Estas comunidades se conforman por los zapotecos que han migrado a las ciudades mencionadas.

³⁸⁸ “Nuestra Sandunga y los Fandangos Españoles”, en *Guiengola*, Número 1, p. 34.

Bibliografía

- Acosta, Eliana, *Zapotecos del Istmo de Tehuantepec*, México, CDI, 2007.
- Bayton, Marvis, *Rock: Women Performing Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Rock: *Women Performing Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Bauman, Zygmunt, *La globalización. Consecuencias humanas*, México, FCE, 2010.
- Blancarte, Roberto. *Cultura e identidad nacional*. México, FCE/ CONACULTA, 1994.
- Bowers, Jane y Tick, Judith, *Women Making Music. The Western Art Tradition 1150-1950*, Chicago, University of Illinois Press, 1987.
- Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- Beck, Ulrich, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuesta a la globalización*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Benhondt, Veronika, *Juchitán, la ciudad de las mujeres*, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997.
- Beverly, Newbold, *Mujeres de San Juan. La mujer zapoteca del Istmo en la economía*; México, SEP, 1975.
- Berger, Peter, *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelona, Cairós, 1971.
- Brünner, José Joaquín, *Globalización cultural y modernidad*, Chile, Fondo de Cultura Económica, 1999

Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Cajigas, Alberto. *El Folklor Musical del Istmo de Tehuantepec*, México, 1961.

Camacho, Gonzalo, "La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media de la Huasteca", en, Pérez Castro, Ana Bella, (coord.), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad. Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, Veracruz, México, Consejo veracruzano de arte popular, 2007.

Campell, Howard. "La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec" en: *Revista Mexicana de Sociología*, Año LI, Núm. 2 abril-junio, México, 1989.

Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Fin del milenio Vol. III*, México, Siglo XXI editores.

Castillo, Vilka, *La Banda en Transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco*, tesis para optar por el grado de Maestra en Música (Etnomusicología), México, UNAM, 2011

Citron, Marcia, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Collins Cook, Della, "Isthmus Zapotec Muxe: Social and Biological Dimension of a Third Gender Role", documento presentado en ARGOH Symposium Male Sexual Meanings and Males Studyig Sexual Meanings, American Anthropological Association, Philadelphia, 4 de diciembre de 1986.

Coronado, Marcela, *Procesos de etnicidad de los zapotecos del Istmo de Tehuantepec. Una relación entre la resistencia y la dominación*, Tesis de doctorado en Antropología, México, ENAH, 2004.

Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, INI, México, 1980 (1946 primera edición).

Cross, Julio, *Fiestas tradicionales del Istmo de Tehuantepec*, Oaxaca, FONADAN, 1999.

Cruces, Cristina, “El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el “nuevo flamenco” y la negación del padre jondo”, en Aguilera, Miguel, Adell, Joan y Sedeño, Ana (eds.), *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*. Barcelona, Editorial UOC, 2008.

Chicatti, Daniel, *Tehuantepec. Ayer y hoy*, México, CONACULTA-PACMYC, 2006.

Dalton, Margarita, *Mujeres: Género e identidad en el Istmo de Tehuantepec*, Oaxaca, México, CIESAS, 2010.

Debroise, Olivier, “La tehuana desnuda y la tehuana vestida. La fotografía y la construcción de un estereotipo”, en Lozano, Luis (coordinador), *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, México, MUNAL, 1992.

Demott, Tom, *Into the hearts of the amazons; in search of a modern matriarchy*, Wisconsin, University of Wisconsin, 2006.

Flores, Alejandra, *Música y canciones istmeñas como sentido ajeno*, tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM-FCPyS, 2008.

Frith, Simon, “Hacia una estética de la música popular”, en Cruces, Francisco (coordinador), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001.

Gámez, Ana, “La tehuana del mercado al museo” en Lozano, Luis *Op. Cit.*

Herdon, Marcia y Ziegler, Susanne (comp.), *Music, Gender, and Culture*, Alemania, Florian Noetzel Heinrichshofen books, 1990.

Hernández, Jorge, "El atuendo de las mujeres del Istmo: Una manifestación de la identidad regional", en Ramírez, Eva (ed.), *Un recorrido por el Istmo*, México, Universidad del Istmo 2006.

Hernández, Natalio, "Lengua materna, identidad y diversidad", en Nett, Mane *et al*, *Diversidad cultural: El valor de la diferencia*, Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

Hormigos, Jaime, *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la Posmodernidad*, Madrid, Ediciones y publicaciones autor, 2008.

Howard y Green, Susan, "Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época IV, N° 9, Colima, junio, 1999.

León, Emma, *Sentido ajeno. Competencias ontológicas y otredad*, España, Antrophos, 2005.

López De la Vieja, María Teresa (ed.), "Ética de la diferencia, política de la igualdad", en *Feminismo del pasado al presente*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

López, Moisés, Guunda'Nu Diidxaza. Cantemos en zapoteco, Veracruz, Dirección general de culturas populares, 2003.

Lorenzo, Josemi, "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico -metodológicas", en Manchado, Marisa (comp.), *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y Horas la editorial, 1998.

Lozano, Luis (coordinador), *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, México, MUNAL, 1992.

Luengas, Rubén, "La música del Istmo de Tehuantepec" en, Varios, *¡Mucho Gusto! Guía gastronómica y Turismo Cultural del Istmo de Tehuantepec*, Oaxaca, Secretaría de Cultura, 2010.

Lyotard, Jean, *The Postmodern explained: Correspondance 1982-1985*, USA, University of Minnessota Press, 1992.

Manchado, Marisa, *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y Horas la editorial, 1998.

McClary, Susane, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnessota Press, 1991.

Mead, Margaret, *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, México, Paidós, 1990. (Primera edición, 1935).

Mecott, Mario, *Maderas del Istmo*, México, Fondo regional para la cultura y las artes, 2007.

Merriam, Alan, *The anthropology of music*, Evanston, Norwestern University Press, 1964.

Miano, Marinella, *Hombre, Mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, Tesis de Doctorado en Antropología Social, México, ENAH, 1999.

— *Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, México, CONACULTA-INAH, 2002.

Montellano, Francisco, *Charles B. Waite. La época de oro de las postales en México*, México, Círculo de arte-CONACULTA, 1998.

Münch, Guido, “El sistema de cargos en las celebraciones del Istmo de Tehuantepec”, en *Diidxa biaani’, diidxa’ guie’ Palabras de luz, palabras floridas*, México, Universidad del Istmo, 2004.

Murillo, Soledad, *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

Newbold, Beverly, *Mujeres de San Juan. La mujer zapoteca del Istmo en la economía*; México, SEP, 1975

Ochoa, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Colombia, Grupo Editorial Norma, 2003.

Orozco, Gilberto "Tradiciones y Leyendas del Istmo de Tehuantepec", en *Revista Musical Mexicana*, México, 1946.

Pulido, Esperanza, *La mujer mexicana en la música*, México, Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1958.

Pelinski, Ramón, *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*, España, Akal, 2000.

Pérez Monfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS-CIDEHM, 2003.

–Expresiones populares y estereotipos culturales en México, Siglos XIX y XX. Diez Ensayos, México, CIESAS, 2007

Peterson, Anya, *Prestigio y afiliación en una comunidad urbana*, México, INI, 1975.

Poniatowska, Elena, "Juchitán de las mujeres", en Poniatowska, Elena e Iturbide, Graciela, *Luz, luna, las lunitas*, México, Ediciones Era, 2007

Ramos, Pilar, *Feminismo y música: introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003.

Ramírez, Eva (ed.), *Un recorrido por el Istmo*, México, Universidad del Istmo 2006.

Rea, Patricia, *Educación superior, Etnicidad y Género. Zapotecas universitarios, Profesionistas e Intelectuales del Istmo de Tehuantepec en las Ciudades de Oaxaca y México*, México, CIESAS, 2013

Reina, Leticia (coord.), *Economía contra Sociedad. El Istmo de Tehuantepec*, México, Nueva Imagen, 1994.

— “Historia del Istmo de Tehuantepec”, en Lozano, Luis, *Op. Cit.*

Reuter, Jas. *La música popular de México, origen e historia*. Editorial Panorama, México, 1988.

Rivera, Eric, *Crowdfunding: La eclosión de la financiación colectiva. Un cambio tecnológico, social y económico*, Barcelona, QVE& Microtemas, 2012.

Rodríguez, Carlos (compilador), *Cancionero de compositores istmeños*, México, CONACULTA, 1998.

Rojas, César, *Sandunga. Música sublime, símbolo de unión*, Oaxaca, México, 2007.

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, ediciones Gernika, SEP, 1980.

Shepherd, John, “Sociology of music” in *New Grove Dictionary of Music and musicians*, 2^a edition, New York, Grove, 2001.

Shepherd, John y Wicke, Peter, *Music and Cultural Theory*, Cambridge, Polity Press, 1997.

Sierra, Aída, “Geografías imaginarias II: La figura de la Tehuana”, en Lozano Luis, *Op. Cit.*

Simonett, Helena, *En Sinaloa nació. Historia de la Música de Banda*, México, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán A.C., 2004

Solie, Ruth, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Stoller, Robert, *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, New York City, Science House, 1968.

Starr, Fredrick, *Notes upon the Ethnography of Southern Mexico*. Part. II, Davenport, Iowa, Putrman Memorial Fund Publication, 1902.

Ulloa, Citlalin, *Mujeres mexicanas en la música de concierto*, en www.piem.colmex.mx.

Vasconcelos, José, *Ulises Criollo*, México, Ediciones Botas, 1935.

— *Textos. Una antología general*, México. SEP-UNAM, 1982.

Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1992 (1929).

Yúdice, George, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007.

Hemerografía:

Andrade, Lourdes, “Mi vestido soy yo: Frida Kahlo”, en *Artes de México* No. 49, México, 2000, Pp.44-49.

Baylina, M, “Metodología cualitativa y estudios de geografía y género”, *Documents d’ Anàlisi Geogràfica*, 30, Barcelona, 1997.

Brasseur, Charles, “La didjazá”, en *Artes de México*, *Op. Cit.*, p. 13.

Campell, Howard. “La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec” en: *Revista Mexicana de Sociología*, Año LI, Núm. 2 abril-junio, México, 1989.

— Campbell, Howard y Green, Susan, "Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época IV, N° 9, Colima, junio, 1999.

Cardona, Ishtar, "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del Son Jarocho", en *Política y Cultura*, otoño 2006, núm. 26, México

Cerqueda, Marcial. "Los zapotecos del Istmo en los 500 años de resistencia cultural" en *Guachachi Reza # 36*, México.

De Fossey, Mathieu, "Viaje a México, en *Artes de México*, *Op. Cit.*, p.11.

El monitor Republicano, México, martes 3 de diciembre de 1850.

Gómez, Águeda y Miano, Marinella, "Dimensiones simbólicas sobre el sistema sexo/género en los indígenas zapotecas del Istmo de Tehuantepec (México) en *Gazeta de Antropología*, N° 22, Artículo 23, Universidad de Granada, 2006.

Gómez, Luis Antonio, "La documentación de la iconografía musical prehispánica" en *Revista Digital Universitaria*. Volumen 7, Número 2, México, 2006, p.3. Disponible en http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art10/feb_art10.pdf

Hesterberg, Annegret, "Una segunda piel", en *Artes de México México*, *Op. Cit.*, Pp.16-25.

Ianni, Octavio, "La era del globalismo", *Revista Nueva Sociedad* No. 163, Venezuela, pp. 92-93.

Ibarra, Ricardo y Juan Carrillo, "Martha Toledo. Cantante zapoteca", *Pasaje cultural en Gaceta cultural*, Universidad de Guadalajara, 21 de noviembre del 2005.

Iribarren, Carlos, "La agonía de la enagua de olán", conferencia sustentada en la radiodifusora X.E.K.Z. y publicada en el periódico *Horizonte istmeño*, reproducida en *Guiengola* N° 1, Tehuantepec, 1957.

Maqueo, Esteban, "La Zandunga", en *Revista Nuestro México*, No. 1, México, pp. 61-63.

Martínez, Gilberto, "Pasaje de un Tehuantepec antiguo 'indumentaria de la mujer tehuana'", en revista *El zapoteco, por el orgullo de nuestra raza*, Número 3, Mayo-julio, México, 2005, pp. 14,15.

Michel, Aurélie, Aurélie Michel en su artículo "Treinta años de modernización en Juchitán: velas, fiestas y cultura zapoteca en los procesos de transformación social", en *Revista Trance, "Indianidad y Modernidad"* un binomio cambiante y variado, México, CEMCA, 2006, pp. 63-76

Ochoa, Ana María, El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la *música*, en *Revista Transcultural de Música*, No. 6., disponible en www.sibetrans.com.

Osorio, Elisa, "La música zapoteca de Juchitán", en *Heterofonía*. No. 102-103, enero-diciembre, 1990, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA.

Palacios, Jesús y Villalobos, Luis, "María Luisa Leyto Manche. Una voz de candor regional", en *El zapoteco "Por el orgullo de nuestra raza"*, No. 3, Mayo-julio, 2005, Universidad del Istmo, México, p. 23.

Posadas Andrés, "La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia", en *Arte. La revista*, No. 9, Vol. 5, enero-junio 2005, Facultad de Artes, Universidad de Antioquía.

Rodríguez, Carlos, "Intérpretes. Susana Harp", en *Compositores istmeños, Revista cuatrimestral de trova zapoteca*. Año. 1, Núm. 1, Instituto Musical, Cultural y Editorial, Vicente Toledo, A.C., Juchitán, 2013, p. 35.

Reina, Leticia, "El papel económico y cultural de la mujer zapoteca", en *Guachachi'Reza* No. 49, primavera de 1995, México, p.38-43.

Santos, Antonio, "Ayer y hoy...en Tehuantepec", en *Ciudad Principal, Guique Guidxi*, Año I/Número 2, diciembre de 2005-enero de 2006, Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca, México.

Sierra, Aída, “La creación de un símbolo”, en *Artes de México*, *Op. Cit.*

Soria, Luis, ‘Natalia Cruz presentará disco “Bidxaa-La Bruja” en el Alcalá’, en *Oaxaca profundo*, revista educativa, turística y cultural, 19 de noviembre del 2009. Disponible en http://oaxacaprofundo.com/index.php?option=com_content&view=article&id=224:natalia-cruz-presentara-disco-qbidxaa-la-brujaq-en-el-alcala&catid=14:news-display&Itemid=161

Villalobos, Samuel “A propósito de Nuestras Velas”, en *Guiengola* N° 5, *Op. Cit.*

Sitios en Internet:

www.aguaclara.wordpress.com/2008/11/10/teca-huiini.

www.biyubi.com

www.cronicaoaxaca.info/informaciongeneral/23452-inician-conciertos-del-festival-qmayo-en-oaxacaq.html

http://www.cdi.gob.mx/index.php?Itemid=57&id=275&option=com_content&task=view

<http://comitemelendre.blogspot.mx/>

www.folklorico.com/musica/antologia-son.html.

<http://fondeadora.mx>

www.klangkosmosnrw.de/showpopup.htm?typ=artist&page=106

<http://marthatoledomar.blogspot.mx/search?updated-min=2012-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2013-01-01T00:00:00-08:00&max-results=5>

<http://idea.me/?gclid=CNjWvp2N77cCFZBj7AodgF4Aug>.

www.nodo50.org/pchiapas/guate/brico/8.htm.

<http://radioteca.net/userprofile/radio-totopo-1025-fm/>

www.youtube.com/watch?v=NPazcyvzb_o&feature=relmfu.

www.youtube.com/watch?v=vrZNu4b0Qng

www.youtube.com/watch?v=hSrMiwQpmq0&feature=related

www.youtube.com/watch?v=tH1EwqSg-HI

www.youtube.m/watch?v=VTEOUGRi_gkco

http://www.youtube.com/watch?v=iohs2SDQ9_E

www.youtube.com/watch?v=tH1EwqSg-HI&feature=related

www.youtube.com/results?search_query=Natalia+Cruz&oq=Natalia+Cruz&aq=f&aqi=g4&aql=&gs_l=youtubereduced.3..0i4.1502838.1505529.0.1505637.14.9.0.4.4.0.244.1156.5j2j2.9.0...0.0.2DBnfn0HdE

xhilabela.blogspot.com

Filmografía y videografía:

Tiedje, Kritina y Camacho, Gonzalo, “La música de arpa entre los nahuas: simbolismo y aspectos performativos”, en Anuschka van 't Hooft (prod.), *Lengua y Cultura Nahua de la Huasteca* [DVD Multimedia], México D.F., CCSYH-UASLP/Linguapax/CIGA-UNAM

Película: *¡Que viva México!* (Da zdravstvuyet Meksika!)

Año: 1930-1932

País: Unión Soviética/México/Estados Unidos

Producción: Upton Sinclair, Mary Craig Sinclair, Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz,

Dirección: Sergei M. Eisenstein

Guión: Sergei M. Eisenstein

Video: *Blossoms of fire/Ramo de fuego*

Producción: Marleen Gosling/ Ellen Osborne

País: Estados Unidos

Año: 2000

Duración: 73 min.

Discografía:

Disco: *Sones Zapotecos de Juchitán*

Autor: René Villanueva

Intérprete: Grupo Biniguenda

Medio de reproducción: CD

Producción: IPN, 1999.

Disco: *Al sur del corazón*

Autores: Mary Medina

Intérpretes: Mary Medina

Medio de reproducción: CD

Producción: Propia, 2007.

Disco *Béele Crúu* (La cruz del cielo)

Autores: Varios

Intérpretes: Susana Harp

Medio de reproducción: CD

Producción: Coproducción Producciones musicales Xquenda, Grupo Charolet, CONACULTA, Asociación Cultural Xquenda A.C., 2004.

Disco: Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño,

Autores: Antonio Santos

Intérpretes: Banda Regional del Istmo

Medio de reproducción: CD

Producción: INAH, 2002 (3ª edición).

Disco: *Como en concierto*

Autores: Varios

Intérpretes: Son Gubidxa

Medio de reproducción: CD

Producción: Independiente, 2007.

Disco: *Costumbres Istmeñas*

Autores: Antonio Santos

Intérpretes: Banda Regional del Istmo

Medio de reproducción: CD

Producción: CONACULTA, 2005.

Disco: *Guendanabani (La última palabra)*

Autores: Varios

Intérpretes: Natalia Cruz

Medio de reproducción: CD

Producción: Delfino Ordaz, 2006.

Disco: *Juchitán de mis amores*

Autores: Varios

Intérpretes: Mario López y la Banda Princesa Donají

Medio de reproducción: CD

Producción: Ediciones Pentagrama, 1998.

Disco: *La Sandunga*

Autores: Varios

Intérpretes: Lila Downs

Medio de reproducción: CD

Producción: Independiente, 1997.

Disco: *La Tortuga* (sones istmeños)

Autores: Varios

Intérpretes:

Medio de reproducción: CD

Producción: Discos Corason, 1998.

Disco *Mi tierra*

Autores: Varios

Intérpretes: Susana Harp

Medio de reproducción: CD

Producción: Asociación musical Xquenda, 2002.

Disco: *Son de México. Tixtla, Costa Chica, Istmo y Veracruz*

Autores: Varios

Intérpretes: Varios

Medio de reproducción: CD

Producción: Corason, 1993.

Disco: *Teca Huini'*

Autores: Varios

Intérpretes: Martha Toledo

Medio de reproducción: CD

Producción: Ama Records, 2006.

Disco: *Testimonio Musical de México: Música del Istmo de Tehuantepec*

Autores: Varios

Intérpretes: Varios

Medio de reproducción: CD

Producción: INAH, 2002 (10ª edición)

Disco: *Xquenda (Alma)*

Autores: Varios

Intérpretes: Susana Harp

Medio de reproducción: CD

Producción: Filantropía, Educación y Cultura, A.C., 1997.

Disco: *La Flauta Indígena Mexicana*

Autores: René Villanueva

Intérpretes: Varios

Medio de reproducción: CD

Producción: Ediciones Pentagrama, FONCA, CONACULTA, 1998

